Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Nikolaus Sorg,
Priester.

Mit zwei Tafeln Aufrisse der neapolitanischen Katakomben.

Regensburg.
Verlag von G. Joseph Manz.
1853.

170. L. 73.

Vorrede.

Das Publikum erhält hier eine kurze Geſchichte der chriſtlichen Malerei. Es war dem Verfaſſer durchaus nicht darum zu thun, nur die wichtigſten Künſtler und ihre Werke von den erſten chriſtlichen Zeiten an bis auf unſere Tage der Reihe nach und vollſtändig aufzuzählen. Die Hauptſache war ihm nicht ſo faſt eine vollſtändige Nomenklatur zu geben, als zu zeigen, daß die chriſtliche Malerei weſentlich verſchieden iſt von der antiken, daß ſie in innigſter Beziehung zur Kirche ſteht, und ſich Hand in Hand mit ihr und in ihr entwickelt hat. Die Malerei iſt demnach hier durchaus vom chriſtlichen, kirchlichen Standpunkte aufgefaßt. Es iſt deßhalb weniger auf das Techniſche und ſeine allmählige Entwicklung, als darauf

Rückſicht genommen, wie die Malerei ſich aus dem chriſtlichen Geiſte herausgebildet, weiterentwickelt, und durch denſelben ihre ſchönſte Blüthe und Vollendung erreicht hat. Das Chriſtenthum und die Trägerin und Bewahrerin der chriſtlichen Religion, die Kirche, hat man vielfach im Leben, in der Kunſt und Wiſſenſchaft für entbehrlich gehalten, oder man iſt darüber als über Etwas Antiquirtes hinweggegangen. In neuerer Zeit hat man aber wieder eingeſehen, daß, wenn nicht Alles einer gänzlichen Auflöſung und Anarchie entgegengehen ſoll, das Chriſtenthum mit ſeiner rettenden, heilenden, allmächtigen und neubelebenden Kraft allein uns in unſern troſtloſen Verhältniſſen helfen könne, daß daſſelbe nicht blos beſtimmt iſt, das Leben der Einzelnen umzugeſtalten und zu vergöttlichen, ſondern daß auch die Staaten mit ihren Geſezgebungen, die Völker, die Künſte und Wiſſenſchaften ſich vom Sauerteige des Chriſtenthums durchdringen laſſen müſſen. Und das iſt denn der eigentliche Zweck dieſer Arbeit, zu zeigen, daß die Kunſt erſt durch das Chriſtenthum ihre Vollendung, und eine höhere Würde und Bedeutung erhalten habe. Die tiefſten Intereſſen des Menſchen, die umfaſſendſten Wahrheiten werden durch die Künſte zum Bewußtſein gebracht, und ſo dürfte denn auch durch dieſe Geſchichte der chriſtlichen Malerei das Intereſſe für die höchſten und wichtigſten Angelegenheiten, und die Liebe zur chriſtlichen

Religion und Kirche, als der Vollenderin der Künste und Wissenschaften, geweckt und tiefer begründet werden. Insbesondere dürfte diese Geschichte für die höhern Stände und für unsere Jugend an Gelehrtenschulen und sonstigen Bildungsanstalten eine nüzliche, angenehme und unterhaltende Lektüre sein, welche schlechte Romane und Bücher zu verdrängen, ihren Geist, statt zu vergiften, auf schöne, grüne Weide zu führen, und in ihnen das Streben nach dem Schönen, Edeln und Guten anzuregen geeignet sein möchte. — Die Leidenschaften der Menschen sind in den leztverflossenen Jahren mächtig aufgeregt worden, und wir glaubten uns auf einem stürmischen, wildwogenden Meere zu befinden. Vorliegendes Werkchen möge manches unzufriedene, aufgeregte Gemüth aus den ernsten Verhältnissen und Verwicklungen der Zeit herausreißen, auf das Gebiet des Schönen lenken und durch die in der Kunst herrschende Ruhe und Harmonie beruhigen und besänftigen. Vor Allem aber möge die Achtung und Liebe zu unserer heiligen Religion und Kirche dadurch befördert werden! Der Verfasser ist sich bewußt, mit redlichem Eifer nach Wahrheit gestrebt, und sie frei von Parteileidenschaft über Alles geschäzt zu haben. Er weiß indeß auch recht wohl, daß viele und große Mängel in seiner Arbeit sich finden. Sowie es aber keine Schande ist für einen Jäger, in einem Walde nicht alles Wild zu fangen oder zu

erlegen, oder Fehlſchüſſe zu thun, ſo hofft auch er auf gütige Nachſicht und ſchonende Beurtheilung, wenn von ihm Manches übergangen oder nicht bemerkt worden iſt, oder wenn er nicht alle Zeit den rechten Fleck getroffen hat. Manches wollte der Verfaſſer abſichtlich nicht berühren, weil er ſich ſonſt in lange gelehrte Unterſuchungen hätte einlaſſen müſſen, die ihn zu weit von ſeinem Zwecke abgeführt hätten.

Im Oktober 1852.

Der Verfaſſer.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Urſprung der Malerei 1

Malerei der Alten: 4

a. Der Aegypter 5

b. Der Inder 6

c. Der Chineſen 6

d. Der Iſraeliten 7

e. Der Perſer 7

f. Der Griechen 7

g. Der Römer 15

A. Die chriſtliche Malerei in den drei erſten Jahrhunderten . . 23

B. Die chriſtliche Malerei vom vierten Jahrhundert bis zu ihrer ſo-genannten Wiedergeburt 41

a. Moſaik-Malerei 47

b. Miniatur-Malerei 61

C. Die chriſtliche Malerei von der Mitte des dreizehnten bis zur Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts, oder die Glanzperiode der chriſtlichen Malerei 87

I. In Italien:

a. Florentiniſche Schule 91

b. Umbriſche Schule 133

c. Venetianiſche Schule 180

II. In Deutſchland: 194

a. Germaniſcher Styl in den Schulen von Böhmen und Köln 198

Seite

b. Germanischer Styl und seine Weiterbildung in den Niederlanden 209
c. Germanischer Styl und seine Weiterbildung in Oberdeutschland 225
1. Die schwäbische Schule 226
2. Die fränkische Schule 239
3. Die sächsische Schule 250
D. Die christliche Malerei von der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, oder die Zeit des Verfalls dieser Kunst bis zu ihrer Restauration in Deutschland im neunzehnten Jahrhundert 264
I. Verfall der christlichen Malerei in Italien 269
a. Eklektiker 271
b. Naturalisten 284
II. Verfall der christlichen Malerei in Deutschland . . . 300
E. Die christliche Malerei in Spanien 345
F. Die christliche Malerei in Frankreich 360
G. Restauration der christlichen Malerei in Deutschland im neunzehnten Jahrhundert 376
a. Die Münchner Schule 380
b. Die Düsseldorfer Schule 391
c. Die Overbek'sche oder Wiener Schule 397
d. Die belgische Schule 402
H. Neueste Leistungen auf dem Gebiete der Glasmalerei . . . 406
Schluß 409

Ursprung der Malerei.

Man hat schon weitläufige und mühevolle Untersuchungen angestellt, welches Volk wohl die Malerei erfunden habe. Die Griechen haben in dieser Beziehung eine sehr sinnreiche Fabel. Bevor Polemon, so wird erzählt, sich entfernte, um dem Feinde und einem gefährlichen Kampfe die Stirne zu bieten, wollte er noch von Dibutade, einer Hafnerstochter aus Sicyon, die mit ihm verlobt war, Abschied nehmen. Dibutade gab ihm bis zur Thüre das Geleite; plözlich bemerkte sie, daß der Schatten ihres Bräutigams durch den Schein einer Lampe, die sie in ihrer Hand hielt, sich an der Mauer abgebildet hatte. Sie nahm nun einen Griffel, zeichnete damit das Schattenbild an die Wand und freute sich, beständig das Bild ihres Geliebten schauen zu können. Bei dem Anblicke dieser porträtartigen Zeichnung kam nun ihr Vater auf den Einfall, den zwischen den Linien befindlichen Raum mit Thon auszufüllen, denselben zu brennen und so das Bild dauernd zu erhalten. Das war nach der Sage der Griechen der Anfang der Malerei und Sculptur. Es leuchtet aber auf den ersten Blick ein, daß diese Erfindung nicht allein den Griechen, sondern allen Völkern zugeschrieben werden kann. Daß die Muhamedaner keine Gemälde, Nachbildungen von Menschen ꝛc. dulden, wie James Bruce erzählt, berechtigt noch nicht zu dem Schlusse, daß die Malerei nicht allen Völkern eigenthümlich sei, daß sie Einem Volke ihren Ursprung verdanke und von den übrigen Nationen nur nachgeahmt und weiter entwickelt worden sei. Wissen wir doch, daß sogar bei den wildesten Völkern, die nicht einmal ihre

Blöße bedecken, eine Art Malerei ſich findet. Wir nennen dieſe Malerei „tätuiren". Wie uns Bromme und Kapitän Marryat erzählen, bemalen ſich mehrere Indianerſtämme, graben die Figuren tief in das Fleiſch ein, damit ſie ſich nicht mehr verwiſchen. Sogar die Kinder in der Wiege werden von ihren Müttern tätuirt, d. h. ſie frezen die Haut mit ſpizigen Knochen oder Fiſchgräten auf und beſtreichen die friſchen Wunden mit gefärbten Subſtanzen. Und dies thun ſie, weil ſie das Tätuiren für ein außerordentliches Verſchönerungsmittel halten. Es iſt daher durchaus kein Grund vorhanden, ein beſonderes Vaterland der Malerei anzunehmen. Diejenigen, welche von dem Urſprunge eines Gebrauchs, ſowie einer Kunſt, z. B. der Malerei oder Dichtkunſt, und von deren Mittheilung durch ein Volk auf das andere reden, irren insgemein darin, daß ſie ſich an einzelne Stücke, die eine Aehnlichkeit mit einander haben, halten und daraus einen allgemeinen Schluß ziehen; wie z. B. Dionyſius aus der Binde um den Unterleib der Athleten bei den Griechen wie bei den Römern behaupten will, daß dieſe von jenen hergekommen ſei. Der Menſch hat von Gott einen Nachahmungstrieb erhalten, dem er nicht widerſtehen kann, Naturgeſtalten, wie ſie vorhanden ſind, auf eine ganz entſprechende Weiſe nachzubilden. Wollte man aber aus dieſem Nachahmungstriebe den Urſprung der Malerei wie jeder andern Kunſt ableiten, ſo würde man ſich in einem großen Irrthume befinden. Allerdings mag der Nachahmungstrieb den Menſchen wie das Thier zur bildenden Thätigkeit bewegen, etwas der Natur Aehnliches hervorzubringen. Es mag ihm Vergnügen machen, durch eigene Arbeit, Geſchicklichkeit und Emſigkeit Etwas, was ſchon vorhanden iſt, zu produciren. Aber dieſe Freude wird, je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbilde iſt, deſto mehr nachlaſſen, froſtig und kalt werden und am Ende wird ſich ſogar Ueberdruß und Widerwillen gegen ſolches Geſchäft einſtellen. Wie wäre es alſo denkbar, daß dieſem Triebe jene herrlichen Denkmäler der Kunſt und beſonders der Malerei ihren Urſprung verdanken? Mit der eigentlichen, wahren Kunſt hat jener Trieb Nichts zu ſchaffen. Kant führt daher mit Recht in Bezug auf dieſen Nachahmungstrieb ein treffendes Beiſpiel an, daß wir nemlich an einem Menſchen, der

den Schlag der Nachtigall vollkommen und täuschend nachzuahmen verstehe, bald satt bekommen, und sobald man die Entdeckung mache, daß ein Mensch so singe, man sogleich solchen Gesangs überdrüssig werde. Wir erkennen alsdann darin Nichts als ein Kunststück, keine freie Produktion der Natur, kein Kunstwerk. Würde daher die Malerei einzig diesem Nachahmungstriebe ihren Ursprung verdanken, so hätte sie keinen eigentlichen Kunstwerth, sie wäre nicht Kunst im höhern Sinne des Wortes, sondern sie wäre eine Fertigkeit, getreu nachzuahmen. Und dieser nachbildende Wetteifer wäre dem Kunststücke jenes Mannes zu vergleichen, der, ohne zu fehlen, Linsen durch eine kleine Oeffnung warf. Er producirte seine Geschicklichkeit auch vor Alexander dem Großen und dieser beschenkte ihn für seine Kunst mit einem Scheffel Linsen. Einen ähnlichen Werth hätte auch die Malerei, wollte man ihren Ursprung aus dem Nachahmungstriebe ableiten. Ueberdies lehren uns die ältesten Nachrichten, daß die ersten Versuche besonders in der Malerei vorgestellt haben, was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint. Dem Nachahmungstrieb kann also die Malerei ihren Ursprung nicht verdanken; im Gegentheil setzt derselbe einen schon vorhandenen Kunstsinn voraus und erst dieser drückt den Leistungen des Nachahmungstriebes durch seine freie, produktive Thätigkeit den Stempel ächter Kunst auf. Es ist im Wesen des menschlichen Geistes begründet, sich zu äußern und zur Erscheinung zu bringen. Indem der Mensch lebt, sagt Hegel, sucht er sich zu realisiren und realisirt sich. Der Mensch kann das, was sein Herz erfüllt, nicht in sich verschließen; er muß in irgend einer Weise das nach Außen offenbaren, was sein Gemüth im Innersten trägt und erfährt, was seine Brust in ihrer Tiefe und ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten bewegt und aufregt, was der Geist in seinem Denken und in der Idee Wesentliches und Hohes hat. Aber auch das Böse und Verbrecherische, Unglück und Unzufriedenheit, Gräßliches und Schauderhaftes kann der menschliche Geist nicht in sich verschließen, er muß es zur Erscheinung kommen lassen. Aeußert sich nun der Geist in Beziehung auf das Schöne, so wird er Künstler, sein Leben und seine Thätigkeit eine künstlerische. Und das ist denn die eigent-

liche Quelle, der Urſprung jeder Kunſt, ſomit auch der Malerei. Sie hat ihren Urſprung im Weſen des menſchlichen Geiſtes. Der Geiſt ſucht ſein eigenthümliches Leben in der Körperwelt darzuſtellen. Darum hat die Malerei kein beſonderes Vaterland, wir finden ſie bei allen Völkern. Die roheſten wie die gebildetſten Völker bedienten ſich der Malerei, um ihre Wohnungen und Tempel zu ſchmücken, oder um das Andenken an merkwürdige Begebenheiten zu bewahren. Die Malerei iſt nicht durch Zufall oder durch Ausſicht auf Gewinn entſtanden, ſie iſt ſo alt, als die Menſchheit. Die Kunſt, die Gedanken zu malen und zu bilden, findet ſich ſogar früher, als die Kunſt, die Gedanken niederzuſchreiben, wie ſich aus der Geſchichte der Mexikaner und anderer Völker erweiſen läßt. Die Malerei reicht ins graueſte Alterthum hinauf, wir treffen ſie nicht blos bei den Griechen und Römern, ſondern auch bei den Aegyptern und Babyloniern. Zweitauſend achthundert Jahre vor Chriſti Geburt ließ Semiramis phantaſtiſche Thiere auf die Brücke des ſtolzen Babylon malen; wir treffen ſie bei den Indern und Chineſen, in den unterirdiſchen Grüften der erſten Chriſten, bei den Mexikanern, in den Moſcheen der Türken und Araber und noch heut zu Tage dient ſie zur Zierde unſerer Gotteshäuſer und Paläſte.

Malerei der Alten.

Die Werke der Kunſt überhaupt und der Malerei insbeſondere haben Anfangs die einfachſte Geſtaltung und ſind den ſchönſten Menſchen zu vergleichen, die bei ihrer Geburt alle ſozuſagen noch ungeſtaltet und einander ähnlich ſind. Die Kunſt begann bei allen Völkern mit Abbildungen in Thon, folglich mit einer Art Bildhauerei; wie ja auch ein Kind einer Maſſe eine gewiſſe Form geben, aber Nichts auf einer Fläche zeichnen kann, weil zu Erſterm der bloße Begriff einer Sache hinreichend iſt, zum Zeichnen aber viele andere Kenntniſſe erfordert werden. Man beſchränkte ſich urſprünglich darauf, die Gegenſtände in allgemeinen Umriſſen zu zeichnen, ohne ſich mit der Richtigkeit der

Zeichnung und mit dem Kolorit zu befaßen, wodurch erſt das Seelenvolle zu ſeiner eigentlich lebendigen Erſcheinung kommt. Die Malerei kann und ſoll das eigenthümliche Weſen des Geiſtes, die Innigkeit der Seele und des Gemüthes in beſtimmten Situationen und Verhältnißen klar und deutlich veranſchaulichen, was die Sculptur, Muſik und Dichtkunſt nicht vermögen. Für erſtere iſt es unmöglich, die Concentration des Geiſtes in ſich darzuſtellen. Die Muſik kann das Innere nicht zur äußern Anſchauung bringen und die Poeſie nur eine unvollkommene Anſchauung des Leiblichen geben. Inſofern werden wir wohl behaupten dürfen, daß die urſprüngliche Malerei mehr plaſtiſch, ſculpturmäßig war. Die körperliche Form iſt anfangs Alles; daß die Form nur dazu diene, den Geiſt zur Erſcheinung zu bringen und ſein eigenthümliches Leben auszudrücken, das ahnte man nicht. Man war ſchon zufrieden mit den allgemeinen Umriſſen eines Gegenſtandes. Nach und nach bediente man ſich beim Malen farbiger Stoffe, indem man die Gegenſtände auf blau- oder gelbfarbigem Grunde auftrug. So beſchaffen treffen wir die Malerei bei vielen Völkern, zum Beiſpiel bei den Aegyptern, Indern und Chineſen. Daß die Aegypter die Malerei nicht zu einer größern Vollkommenheit brachten, mag ſeinen Hauptgrund, abgeſehen von andern Gründen, z. B. ihren gottesdienſtlichen Geſezen und Gebräuchen, beſonders darin haben, daß die Künſtler den Handwerkern gleich zur niedrigſten Klaſſe gerechnet wurden. Aus beſonderm Antrieb oder einer angeborenen Neigung folgend widmete ſich Niemand der Kunſt, ſondern der Sohn folgte, wie in all ihren Gewerben und Ständen, der Lebensart des Vaters. Von verſchiedenen Künſtlerſchulen treffen wir in Aegypten keine Spur; es kann daher auch von keiner Erziehung für Kunſt die Rede ſein. Der Geiſt wurde zu wenig angeregt und angeſpornt, ſich in die höhern Sphären der Kunſt zu wagen. Nicht einmal beſondere Vorzüge und Ehrenbezeugungen durfte der Künſtler hoffen, wenn er etwas Außerordentliches hervorgebracht hatte. In den Künſten, namentlich in der Malerei, blieben die Aegypter daher weit zurück, die Baukunſt etwa ausgenommen. Was leztere betrifft, ſo zeigen ſie zwar keinen edeln Geſchmack, jedoch viel mechaniſche Kenntniſſe und einen empfänglichen Sinn für gigan-

tiſche Ideen. Hievon zeugen ihre Grabmäler, die beiden aus einer einzigen harten Steinmaſſe gebauten Tempel zu Sais und die Pyramiden. Es fehlte ihnen, um Großes namentlich in der Bildhauerkunſt und Malerei zu leiſten, an einem der weſentlichſten Stücke, nemlich an der Kenntniß der Anatomie, welche Wiſſenſchaft wie auch in China nicht geübt wurde und nicht bekannt war. Sie balſamirten ihre Todten ein; und es hätte für eine Verlezung der Ehrfurcht gegen den Verſtorbenen gegolten, todte Körper zu zerſchneiden und zu zergliedern. Nach Diodors Bericht machte ſich der des Mordes ſchuldig, der nur einen Schnitt in den Leichnam machte. Ihre Malereien, von denen in Oberägypten ganze Palläſte und deren Säulen von 32 Fuß im Umfange völlig verziert und bedeckt ſein ſollen, ſind daher meiſtens koloſſale Figuren, die ſculpturmäßig nach einem beſtimmten Maaße und einer feſtgeſezten Form gearbeitet waren. Daß die äußere Form das Leben des Geiſtes ausdrücken ſoll, davon hatten ſie keine Ahnung.

Zeigt ſich in den Werken der Aegypter hauptſächlich der berechnende Verſtand, der Alles nach feſtgeſezten Formen ausführt; ſo erſcheint in den Malereien der Inder das Phantaſtiſche als vorherrſchend. Zu Naſſuk und Adjunta finden ſich Grottentempel, die mit Malereien geſchmückt ſind. Was ſich von ihnen erhalten hat, wird ſehr gerühmt. Von ihren Malereien aus jüngerer Zeit, wovon Manches auf uns gekommen iſt, wird in Scenen aus dem gewöhnlichen Leben eine eigenthümliche Anmuth gerühmt; dagegen ſind Gegenſtände aus der Mythologie ſehr ſtarr und ſteif behandelt. Der den Indern eigenthümliche phantaſtiſche Sinn ſpricht ſich beſonders in der Darſtellung von Kunſtſtücken der Gaukler aus. Ihre Malereien ſind in bunten Farben ausgeführt; zum Theil beſtehen ſie aus Umrißzeichnungen mit leichten Schatten. Die wirklichen Geſeze der Beleuchtung kannten ſie nicht. —

Die Malerei der Chineſen hat große Aehnlichkeit mit der indiſchen; nur fehlt ihr der zarte poetiſche Hauch der leztern. Die Schattirung iſt ebenfalls leiſe und auf conventionelle Weiſe angedeutet. Hauptſächlich fehlt der chineſiſchen Malerei die Ausbildung der Perſpektive. Man müſſe die Gegenſtände, meinten

sie, in der Ferne nicht so klein malen, als sie es zu sein scheinen, da dies ein Augenbetrug sei.

Das israelitische Volk wäre durch seine Lehre von Einem wahren Gotte zur Malerei und deren Vervollkommnung sehr geeignet gewesen. Es scheint aber das Verbot des mosaischen Gesezes (2. Buch Mos. 20, 4.), Bildnisse der Götter zur Anbetung zu verfertigen, sei von den Juden wenigstens in späterer Zeit auf jede Art von Figuren ausgedehnt worden. Josefus Flavius erzählt wenigstens, daß die Juden den Vitellius baten, die römischen Feldzeichen nicht durch ihr Land tragen zu lassen, weil diese die Bildnisse von Adlern und andern Figuren vorstellten.

Die Perser kannten die Malerei; allein von einer Auszeichnung oder einem ihnen eigenthümlichen Vorzug in dieser Kunst kann keine Rede sein. Wir kennen nicht einen einzigen persischen Maler; sie scheinen nach der Eroberung Aegyptens bloße Nachahmer der ägyptischen Künstler gewesen zu sein.

Betreten wir nun den klassischen Boden Griechenlands. Obwohl die griechische Kunst von den einfachsten Elementen beginnend sich zu einem klaren durchgebildeten Organismus, zu einer großen Vollendung entwickelt hat, so herrscht doch über ihre Entwicklungsperioden hauptsächlich über die ersten Anfänge derselben große Dunkelheit. Wir kennen zwar die Geschichte der Malerei bei den Griechen besser und genauer als bei andern Völkern; deßungeachtet haben wir bis zum Zeitalter des Perikles nur äußerst dürftige Nachrichten über die Leistungen der Griechen im Fache der Malerei. Leider müssen wir uns mehr mit schriftlichen Zeugnissen, hauptsächlich des Plinius begnügen und auf die Anschauung und das Studium der griechischen Meisterwerke fast gänzlich verzichten. Mit Ausnahme einiger geringer Reste von Gemälden an griechischen Grabpfeilern, einer Menge von Zeichnungen auf Thongefäßen und einiger Wandmalereien in den von der Lava und Asche des Vesuv verschütteten Städten Pompeji und Herkulanum ist uns soviel als Nichts von den Werken der griechischen Malerei übrig geblieben. Den ersten Anfängen der Malerei begegnen wir, dem Plinius zu Folge, in Korinth und Sicyon. Kleanthes zu Korinth soll zuerst Schattenrisse gezeichnet haben. Bald unterschied man an den unbestimmten

Schattenriſſen die einzelnen Theile durch Linien. Die Linearzeichnung ſoll Telephanes und Ardices weiter ausgebildet haben. Die Zeichnung wurde mit Einer Farbe bemalt. Der Erfinder dieſer monochromen Malerei ſoll Kleophantus ſein. Später bediente man ſich jedoch mehrerer Farben, um Licht und Schatten damit auszudrücken. Euramis ſoll ſich zweier Farben bedient haben.

Dies ſind die erſten Elemente der Malerei bei den Griechen. Einer bedeutendern Kunſtthätigkeit und höhern Entwicklung der Malerei begegnen wir im 5. Jahrhundert vor Chriſti Geburt. Polygnot, der erſte und bedeutendſte Meiſter der athenienſiſchen Schule, bediente ſich mehrerer Farben und zeichnete ſich durch geläutertere Zeichnung aus, die er beſonders in ſeinem Gemälde das eroberte Troja, die Abfahrt der Griechen und den Beſuch des Ulyſſes in der Unterwelt vorſtellend gezeigt habe. Polygnot erhielt ein Dankſchreiben von dem Rathe der Amphiktyonen und wurde in einem beſondern Palais neben den Erſten des Staats auf allgemeine Koſten logirt. Ein noch bedeutenderer Fortſchritt in der Malerei wurde in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts durch den Athener Apollodor begründet. Plinius ſchreibt von ihm: „species exprimere instituit“ und von Andern wird er der „Schattenmaler“ genannt. Bisher konnte man die Darſtellungen mehr nur auf eine ſymboliſche Weiſe andeuten. Apollodorus brachte nun die Geſeze der Beleuchtung in Anwendung und wandte ein mehr durchgebildetes Kolorit an, weßhalb er ſeinen Gegenſtänden den Schein der Wirklichkeit geben und eine unmittelbare Wirkung auf das Gemüth des Beſchauers hervorbringen konnte.

Die eigentliche Blüthezeit der griechiſchen Malerei iſt das 4. Jahrhundert vor Chriſti Geburt. Themiſtokles und nach ihm Perikles waren ſtets darauf bedacht, ihr Vaterland nicht blos durch Waffen groß und mächtig, ſondern auch durch die Künſte vor der Welt glänzend und berühmt zu machen. Sie ſuchten nicht blos in ihren Mitbürgern die geiſtige Kraft zu beleben, ſondern ſie ſpornten auch die übrigen Städte Griechenlands an, zum Ruhme des griechiſchen Namens und zur Entwicklung der Künſte mitzuwirken. Die joniſchen Koloniſten in Kleinaſien, Sicilien

und Großgriechenland vereinigten ſich mit Hellas und machten ſich frei. Die Griechen in Jonien verdankten ihre Freiheit den Athenienſern; die in Sicilien und Großgriechenland dem Hiero von Syrakus. So begann denn die Freiheit auch außerhalb Athens in dieſen Ländern ähnliche Wirkungen auf die ſchönen Künſte hervorzubringen, wie ſie ſchon in Athen gezeigt hatte. Auch die Natur ſcheint in jener Zeit all ihre Kräfte aufgeboten zu haben, um Menſchen mit außerordentlichen Fähigkeiten hervorzubringen. Neues Leben, neue Kraft und ein neuer Geiſt verbreitete ſich über ganz Griechenland in den nächſten 50 Jahren nach den Perſerkriegen; die Heroen der Kunſt und Wiſſenſchaft ſind wie in einem elyſiſchen Haine vereint. Aeſchylus, Sophokles, Euripides treten mit ihren Tragödien in erhabener, majeſtätiſcher, glänzender Sprache auf und begeiſtern das Volk. Berühmte Philoſophen wie Anaxagoras in Athen, Demokritus in Jonien und Zeno von Elea unter den Griechen in Italien, Sokrates und Plato treten auf, ſammeln ſich Schüler und unterrichten ſie in der Weltweisheit. Große Bildhauer erſcheinen, wie Phidias, Polykletus, Alkmenes, Skopas, Pythagoras und Eteſilaus. Herodot und Thucidides ſchrieben ihre Geſchichtswerke. Die Medicin hatte ihren Hippokrates, die Beredtſamkeit ihren Demoſthenes. Die berühmteſten Maler Griechenlands leben in dieſer Zeit, Zeuris, Parrhaſius und Apelles. Die beiden erſtern gehören der ſogenannten joniſchen Schule an, die beſonders zu Epheſus und in den griechiſchen Pflanzſtädten Kleinaſiens zu Hauſe iſt. Dieſe Schule ſcheint ſich den Eigenthümlichkeiten des joniſchen Stammes gemäß hauptſächlich durch Weichheit und Ueppigkeit, durch pünktliche Nachahmung der Natur, durch Ausbildung eines zarten Kolorits und weicher Modellirung ausgezeichnet zu haben. Beide ſtrebten nach täuſchender Nachahmung der Natur und wie weit ſie es hierin gebracht haben, davon zeugt jene bekannte Anekdote, der zufolge Zeuris die Vögel durch gemalte Trauben und Früchte, Parrhaſius dagegen den Zeuris ſelbſt durch einen über die Tafel gemalten Vorhang zu täuſchen wußte. Parrhaſius ſah vor Allem auf eine richtige Zeichnung und Darſtellung des Verhältniſſes der einzelnen Theile im menſchlichen Organismus, wußte alle Härte zu vermeiden und ſeinen Geſtalten Rundung

und Gefälligkeit zu geben. Plinius sagt von ihm: „Parrhasius primus symmetriam picturae dedit;“ „ambire enim debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat.“ Den ersten Rang in der jonischen Schule nimmt Zeuxis ein, der, wenn er auch von Parrhasius in naturgetreuer Darstellung übertroffen wurde, doch über Lezterm steht und zwar wegen der zarten weiblichen Anmuth, die er seinen Darstellungen zu geben wußte. Er sah nicht blos auf Rundung und proportionirte Gestalten; er ging vom Ideal der Schönheit aus und wußte der Malerei wahre Schönheit zu verleihen. Von all seinen Werken bewunderte man am meisten seine Helena wegen ihrer Anmuth und Schönheit. Die Agrigentiner hatten ihm nemlich fünf der schönsten Jungfrauen geschickt, damit er nach den schönen Formen derselben das vollendetste Bild weiblicher Schönheit fertigen könnte. Doch tadelt schon Aristoteles, daß seinen Gestalten das Ethos, der sittliche Charakter fehle. Hatte Parrhasius den Zeuxis besiegt, so wurde er hinwieder durch den geistreichen Timanthes besiegt. Den Gegenstand des Wettstreites bildete Ajax, der sich den Ulysses im Besiz der Waffen des Achilles vorgezogen sieht. Alle Stimmen waren für Timanthes. Als nun ein guter Freund den Parrhasius über diese Niederlage zu trösten suchte, so antwortete ihm dieser: für seine Person liege ihm nichts an diesem Siege; er bedaure nur den armen Sohn des Telamon, der im nemlichen Streite zweimal durch einen seiner unwürdigen Gegner besiegt worden wäre. Timanthes übertraf seine Vorgänger durch seine geistreichen Ideen, womit er den Werth seiner Schöpfungen zu erhöhen wußte. Es wird daher von ihm rühmend erwähnt, daß man bei seinen Bildern immer mehr denke, als er gemalt habe. Unter seine vorzüglichsten Gemälde gehört das Opfer der Iphigenia. Nachdem er die Theilnahme und den Schmerz der Umstehenden nach verschiedenem Grade dargestellt hatte, wußte er den höchsten Grad von Schmerz auf dem Angesichte des unglücklichen Vaters Agamemnon auf keine andere Weise auszudrücken, als dadurch, daß er sein Haupt gänzlich verhüllte. Ein anderes Gemälde von ihm hatte einen schlafenden Cyclopen zum Gegenstande. Um nun die ungeheure Größe dieses Riesen anzu-

deuten, ſtellte er Satyrn an ſeine Seite, welche ſeinen Daumen mit einem Thyrſusſtabe abmaßen. Ein Zeitgenoſſe des Timanthes war Eupompus, der ſich rühmte, die Natur zur alleinigen Lehrmeiſterin zu haben. Er iſt es auch, der eine neue Eintheilung der Schulen veranlaßte. Bisher waren ſie in eine aſiatiſche oder joniſche und in die griechiſche getheilt. Nach ihm theilte man die griechiſche in die Schule von Athen und Sicyon.

Der vorzüglichſte Meiſter der Schule von Sicyon war Pamphilus, der zu den für die Malerei unumgänglich nothwendigen Studien auch das der Geometrie noch hinzufügte. Dadurch legte er den Grund zu der ſtreng wiſſenſchaftlichen Durchbildung und zur Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung, wodurch ſich dieſe Schule von Sicyon im Gegenſaz gegen die Weichheit der Jonier auszeichnete. Zu nicht geringem Ruhme gereicht es ihm, der Lehrer des Apelles zu ſein. Zu dieſer Schule gehörte auch Ariſtides von Theben, dem rührende und leidenſchaftliche Darſtellungen vorzüglich gelangen. Er malte einen demüthig Flehenden, an dem Nichts zu wünſchen übrig blieb, als daß man ſeine Stimme noch gehört hätte; einen Kranken, den man nicht genug bewundern konnte; eine verwundete Mutter, die ſterbend noch ihren Säugling von der Bruſt abhielt, damit er nicht ſtatt der Milch Blut ſauge. Protogenes ſoll geſagt haben: „Aristides animum pinxit et sensus hominum expressit“ (Plinius XXXV. 10), d. h. Ariſtides malte die Seele und drückte die Gefühle und Empfindungen der Menſchen aus. Es wird ferner erzählt, daß ſich Ariſtides der Enkauſtik bedient und dem Pauſanias darin Unterricht ertheilt habe. Allein es iſt dies eine unbegründete Behauptung; der Erfinder der Enkauſtik iſt bis jezt unbekannt.

So groß die Vollendung war, die bisher die griechiſche Malerei erlangt hatte, ſo fehlte ihr doch noch Eins, nemlich die Grazie. Durch dieſe hauptſächlich feierte Apelles (von 356 — 308) einen ſo großen Triumph über alle Maler Griechenlands, daß Plinius von ihm ſchreibt: „omnes prius genitos et futuros postea superavit,“ d. h. er habe alle Maler, die vor und nach ihm lebten, übertroffen. Ein geborner Jonier trat er ſpäter in

die Schule des Pamphilus und vereinigte so die Vorzüge beider Schulen in sich. Dazu kam noch, daß er eine Art Firniß erfand, womit er seine Werke, wenn er sie vollendet hatte, bestrich und dem Auge gefälliger und lieblicher machte. Plinius erzählt dies wenigstens, wenn er sagt: „absoluta opera atramento tenui illinebat“ (XXXV. 10). Um sicherer die Mängel seiner Gemälde zu erfahren, stellte er sie nach ihrer Vollendung öffentlich zur Schau, verbarg sich hinter einem Vorhang und hörte die Kritik der Leute. Fand er ihr Urtheil richtig, so verbesserte er die gemachten Fehler. Im andern Fall mochte es aber hie und da zu Auftritten kommen, wobei er den Leuten die Fähigkeit, ein competentes Urtheil zu fällen, absprach, was jenem Schuster begegnete, der nicht blos den Stiefel, sondern auch das Schienbein zu kritisiren wagte. Sutor ne ultra crepidam, sagte er, d. h. Schuster bleib bei deinem Leist! Sein vollendetstes Bild, in welchem sich am meisten Grazie ausspricht, war die Liebesgöttin Anadyomene, die aus den Fluthen des Meeres auftaucht und mit ihren Fingern die träufelnden Haare auswindet. Auch sein Antigonus zu Pferd und Diana von einem Chor Jungfrauen umgeben, werden gerühmt. Dem Könige Alexander von Macedonien flößte er eine solche Hochachtung ein, daß er nur von der Hand des Apelles gemalt werden wollte. Er malte ihn wirklich mit dem Blize in der Hand, welches Bild sehr berühmt ward und später im Tempel der Diana zu Ephesus aufgestellt wurde. Eine Menge Anekdoten werden von ihm erzählt, aus denen zweierlei hervorgeht, was die Aehnlichkeit zwischen ihm und Raphael noch größer darstellt, sein edler Charakter und die Gunst der Großen.

Wodurch aber Apelles seinen Schülern und der Nachwelt keinen geringern Dienst als durch seine Werke erwies, das sind seine Vorträge, die er über die Principien der Malerei hielt. (Seroux d'Agincourt, histoire des arts, II. Bd.) Wenige Jahre nachher, nachdem Apelles seine Vorträge über Malerei gehalten, schrieb Euphranor über die Farben und Symmetrie in der Malerei. — Ueber hundert Jahre dauert die Glanzperiode der Malerei unter den Griechen. Sie blühte noch eine Zeit lang unter den Nachfolgern des Apelles, von denen wir aus der zweiten Hälfte des

4. Jahrhunderts nur noch den Protogenes, Nicias und Antiphilus anführen, von denen der erste durch genaueſtes Naturſtudium, der zweite durch Friſche und Lebendigkeit der Darſtellung und der dritte durch Gemüthlichkeit ſich auszeichnete. Im folgenden Jahrhundert fing ſie an zu ſinken und in Verfall zu gerathen. Nach dem Tode Alexanders M. befand ſich Griechenland in einem traurigen Zuſtande; es war verarmt und durch unaufhörliche Kriege geſchwächt und verheert. Die Athenienſer wurden von Demetrius Poliorketes zu ſo harten Friedensbedingungen gezwungen, welche der Sklaverei gleichkamen. Die alte Kraft der Griechen war gelähmt, ihr Geiſt knechtiſcher geworden. Dies zeigten ſie beſonders dadurch, daß ſie den Demetrius Poliorketes in die Zahl der Götter aufnahmen, ihm Prieſter erwählten und ihm den Tempel der Pallas zur Wohnung gaben. Auch die Kunſt ward herabgewürdigt und ſeufzte unter dem drückenden Joch der Sklaverei, bis endlich die Seleuciden die Kunſt nach Aſien riefen und großmüthig beſchützten. Auch in Aegypten ſammelten ſich berühmte Männer aller Art, die aus Griechenland dorthin geflüchtet waren. Die Kunſt der Griechen verpflanzte ſich nach Alexandrien und auch Apelles flüchtete ſich dahin. (Plinius lib. 35. cap. 10. sect. 36. num. 14.)

Nachdem die Kunſt aus Griechenland in fremde Länder entflohen war, ſproßte aus dem alten Stande der griechiſchen Freiheit nochmals ein neuer Keim hervor. Der achäiſche Bund entſtand. Neue Geſeze wurden entworfen und eine neue Regierungsform angeordnet, gegen die die Aetolier und Spartaner ſich vergebens auflehnten. Denn die Achäer gingen unter Anführung des Aratus und Philopömen muthig in den Kampf für die Freiheit Griechenlands. In dieſem Kriege nun ſchienen beide Parteien zu wetteifern, die ſchönen Künſte und ihre Kunſtwerke aus Griechenland gänzlich zu verbannen, indem man die Tempel in Brand ſteckte, und Bilder und Statuen zertrümmerte. Endlich riefen die Aetolier, um den Achäern gewachſen zu ſein, die Römer zu Hülfe, die nun ihren Fuß auf griechiſchen Boden ſezten. Da aber die Achäer in Verbindung mit den Mazedoniern unter Philopömen einen Sieg über die Aetolier erfochten hatten, ſo zogen die Römer, mit der Lage Griechenlands beſſer bekannt, ſich von den

Aetoliern zurück, schloßen ein Bündniß mit den Achäern, eroberten Korinth und schlugen den König von Mazedonien. Es wurde ein Frieden geschlossen, in welchem Philipp sich der Entscheidung der Römer unterwarf und alle eroberten Städte in Griechenland abtrat. Damals schenkte der römische Konsul Quintus Flaminius bei Gelegenheit der isthmischen Spiele allen Griechen die Freiheit, die von Aemilius Paulus bestätigt wurde. Sie genoßen übrigens diese Freiheit nur kurze Zeit. Der alte Geist war aus den Griechen gewichen; sie wußten ihre Freiheit nicht zu benüzen. Die Römer trauten dem achäischen Bunde nicht und schickten den Lucius Mummius mit einem Heere nach Griechenland. Die Griechen wurden geschlagen, Korinth erobert und im Jahre 146 vor Christus zerstört. Die Römer waren nun Herr über Griechenland. Die Eroberer nahmen Gemälde und Maler mit nach Rom. Und obwohl sie den Werth so vieler Kunstschäze nicht zu beurtheilen vermochten (die rohen Soldaten sollen sogar auf einem Gemälde mit Würfeln gespielt haben, für das der König Attalus 6000 Sestertien geboten hatte), so gefielen die Werke der Kunst den Römern dennoch. Mummius ließ welche bei einem Triumphzuge sehen. Die Römer plünderten daher mehrere Städte Griechenlands und besonders wurde die Stadt Sicyon all ihrer Gemälde aus Tempeln und öffentlichen Gebäuden beraubt. So wurde die griechische Kunst auf römischen Boden verpflanzt. Doch wurde die Malerei von den Unterdrückern der griechischen Freiheit wegen ihrer Prachtliebe beschüzt, gepflegt und befördert. In den Palläſten der Großen wurde die Dekorationsmalerei angewandt. Plinius schreibt von einem damaligen Maler Ludius unter dem Kaiser Augustus, er habe zuerst die Wände der Häuser mit Landschaften und Aussichten verziert, in welchen Häfen, Waldungen, Fischteiche und andere leblose Dinge das Auge ergözten. (Plin. lib. 35. cap. 10. sect. 37.)

Auch die Kunst der Mosaik-Gemälde entwickelte sich in dieser Zeit. Julius Cäsar legte große Sammlungen von elfenbeinenen und bronzenen Figuren und von Gemälden an. Ja mehrere Kaiser des 1., 2. und 3. Jahrhunderts beschüzten nicht blos die Malerei und die Künste; einige von ihnen sollen sogar den Pinsel geführt haben. Suetonius versichert dies von dem

Kaiſer Claudius. Und wie Dio Caſſius behauptet, widmete ſich der Kaiſer Hadrian nicht blos der Architektur, ſondern auch der Malerei. Das Nemliche ſagt Lampridius von Alexander Severus. —

Bevor wir mit der Darſtellung der geſchichtlichen Entwicklung der Malerei bei den Römern beginnen, müſſen wir noch von einem Volke Erwähnung thun, über deſſen Geſchichte bis jezt noch große Dunkelheit verbreitet iſt, und welche die Gelehrten bis jezt nicht zerſtreuen konnten, nemlich der Etrusker. Die Malerei dieſes Volkes bereitet gewiſſermaßen den Boden vor, auf dem ſich nachmals die römiſch-griechiſche Kunſt in ihrem ſelbſtſtändigen Glanze entwickeln ſollte; und inſofern dürfte es wohl am Plaze ſein, zur richtigen Einſicht in den Entwicklungsgang der Malerei, einige Worte über die Malerei der Etrusker anzuführen. Winkelmann iſt der Anſicht, daß die Etrusker eine Kolonie der Pelasger, ſomit griechiſchen Urſprungs ſeien, und daß ſie die Malerei, ja die Kunſt überhaupt von den Griechen erlernt und ſozuſagen geerbt haben. Er nimmt zwei griechiſche Einwanderungen in Etrurien an, von denen die erſte etwa ins 12. Jahrhundert vor Chriſto, die zweite in die Zeiten des Thales und Lykurg fallen würde. Wir enthalten uns, eine weitläufige hiſtoriſche Unterſuchung hierüber anzuſtellen, und wollen es dahin geſtellt ſein laſſen, ob die Etrusker eine Kolonie der Pelasger ſeien oder nicht. Das aber iſt gewiß, daß die Etrusker, ein Volk von entſchieden künſtleriſcher Anlage, ſich der ältern pelasgiſchen Kultur zuneigten und die Elemente derſelben weiter ausbildeten und daß die etruriſchen Malereien ſpäterer Zeit, als die griechiſche Malerei bereits den höchſten Gipfel der Blüthe erreicht hatte, entſchiedene Spuren des griechiſchen Einfluſſes an ſich tragen. Zu dieſem Urtheile berechtigen nicht blos viele ihrer Arbeiten aus Thon, welche Nachahmungen der ſpätern griechiſchen Kunſt ſind; ſondern auch mythologiſche Darſtellungen auf etruriſchen Gefäßen, die im Weſentlichen ganz mit der Mythologie der Griechen übereinſtimmen. Sie behandeln die griechiſchen Mythen, unter andern oft den trojaniſchen Sagenkreis, mithin nicht blos eine Götterlehre, ſondern eine That des Volkes, als wenn es ihr nationales Eigenthum wäre; eine Erſcheinung, die ſich wohl nur durch den

Zuſammenhang des Stammes erklären läßt. (Siehe Schnaaſe Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten. II. Band, Seite 367.) Zwar finden ſich, es kann dies nicht geleugnet werden, auf einigen etruriſchen Werken Begebenheiten abgebildet, die von der griechiſchen Erzählung abweichen. So zum Beiſpiel iſt auf einer etruriſchen Schale von Erz das Schickſal des Hektor und Achilles abgebildet, welches aber von Merkur und nicht von Jupiter, wie Homer ſagt, gewogen wird. Mit Recht bemerkt aber Winkelmann, daß die Ueberlieferungen eines Landes in einem andern verändert werden, und dies könne in Etrurien durch einen ihrer Dichter geſchehen ſein. Das wird nicht geleugnet werden können, daß etruriſche Künſtler mit dem Geſchmack und den Sitten der Griechen ſehr vertraut geweſen ſind und griechiſche Muſterbilder nachgeahmt haben. Dies ſchließen wir aus Abbildungen ſehr vieler Graburnen, auf denen Nachahmungen griechiſcher Vorbilder auf den erſten Blick auffallen; dahin rechnen wir folgende Darſtellungen: den Kampf des Eteokles mit Polynikes; Ulyſſes, der bei den Sirenen vorüberſchifft; die bekannte Gruppe von Amor und Pſyche; die Jagd des kalydoniſchen Ebers. Bei all dieſen Darſtellungen ſpringt das rein griechiſche Koſtüm, der Geſchmack und die Kunſt der Griechen in der Anordnung in die Augen. Wenn wir aber auch behaupten, daß die Etrurier griechiſche Kunſtwerke nachgeahmt haben, ſo ſprechen wir damit keineswegs aus, daß ſie nur griechiſche Muſter kopirt haben. Es zeigt ſich in ihren Werken eine beſondere Eigenthümlichkeit; aber ſie ſind nicht im Stande, etwas vollkommen Neues, Originelles zu ſchaffen, ſo erfinderiſch ſie in den handwerksmäßigen, materiellen Theilen der Kunſt ſind. Daher nahmen ſie denn bei ihrer Bildungsfähigkeit ihre Zuflucht zur Nachahmung, geſtalteten das Fremde um, bemühten ſich nicht um eine eigenthümliche, charakteriſtiſche Ausbildung und blieben bei einer leidlichen Mittelmäßigkeit ſtehen. Sie ahmten aber nicht blos die griechiſchen Muſter, ſondern auch orientaliſchen, beſonders ägyptiſchen Geſchmack nach, was ſich durch ihren ausgebreiteten Handel erklären läßt, und nicht ohne Grund aus den phantaſtiſchen Vorſtellungen geſchloſſen wird, die den Bildungen orientaliſcher Kunſt nachgeahmt zu ſein ſcheinen.

Ueber die etruriſche Malerei geben beſonders Wandmalereien Aufſchluß, die man in vielen Gräbern dieſes Landes, hauptſächlich aber in denen von Tarquinii entdeckt hat. Dieſe Gräber ſind in einen weichen Stein gehauen und, obwohl durch keine Oeffnung von Oben beleuchtet, doch voller Zierrathen nicht blos an der Decke, ſondern auch an den Wänden und Pfeilern, von denen einige von unten an mit großen Figuren bedeckt ſind. Die meiſten dieſer Gemälde ſtellen Gefechte, oder eine Leichenfeier, oder die etruriſche Lehre von dem Zuſtande der Seelen nach dem Tode vor. Die Seele des Verſtorbenen ſizt meiſtens auf einem Wagen, der von zwei ſchwarzen geflügelten Genien, die in der einen Hand einen Hammer, in der andern eine Schlange halten, gezogen wird. Nach dieſen Malereien zu ſchließen iſt ſich der Styl der etruriſchen Maler nicht immer gleich geblieben, ſondern es laſſen ſich von den Geſtaltungen ihrer früheſten Periode an bis zur Blüthe ihrer Kunſt drei verſchiedene Entwicklungsſtufen unterſcheiden. Die Eigenſchaften des ältern oder erſten Styls ſind die geraden Linien der Zeichnung, ſteife Stellung der Figuren und zu wenig Mannigfaltigkeit. Es fehlte ihnen ohne Zweifel die nöthige Kenntniß des menſchlichen Körpers, weßhalb ihre Figuren ſteif und unbeſtimmt ausfielen und alle einen gemeinſchaftlichen Charakter offenbaren. Sobald daher die etruriſchen Künſtler in den Wiſſenſchaften größere Fortſchritte machten, ſo mußten ſie auch den erſten Styl verlaſſen. Die Kennzeichen des folgenden mehr entwickelten Styls ſind ſchwülſtige Erhöhung der Muskeln, ſtarke Zeichnung der Knochen, gezwungene Stellung und Haltung der Figuren, die deßhalb etwas Hartes, Ungeſchliffenes an ſich haben und an denen man alle Grazie vermißt. Der Mangel an Grazie iſt zwar auch den Figuren des erſten etruriſchen Styls eigen. Allein während er dort Folge roher Unbehülflichkeit iſt, iſt er bei den Figuren des zweiten Styls Folge des geſucht Wiſſenſchaftlichen in ſcharf angedeuteten Umriſſen, ſowie wegen des Uebertriebenen und Gewaltſamen in den Bewegungen. Wie wir ſchon gezeigt haben, nahmen die Etrurier die Griechen zu ihren Lehrmeiſtern und ahmten ihre Muſterwerke nach. So hat ſich denn der dritte nach den griechiſchen Muſtern vervollkommnete Styl gebildet. Die Werke dieſes Styls

zeugen von klarer Auffassung der griechischen Kunst, von vielem Geschmack und einem bedeutenden Fortschritte zu höherer Vollendung der Kunst; die höchste, die ideale Kunst aber kannten sie nicht. Vom fünften Jahrhunderte an, wo ihre politische Stellung eine mehr den Römern untergeordnete wurde, gerieth auch die Malerei und die Kunst überhaupt bei den Etruriern immer mehr in Verfall, bis endlich einige Jahre nach dem Tode Alexanders des Großen das ganze Land von den Römern erobert und in eine römische Provinz verwandelt wurde. Etrurien hatte einst besonders in den lezten Zeiten des Königthums von Tarquinius Priscus bis Tarquinius Superbus die künstlerischen Bedürfnisse der Römer befriedigt. Die Römer pflanzten aber den griechischen Geschmack unmittelbar zu sich selbst über und konnten nun die Etrurier wohl entbehren. Ihr Land wurde von den Römern erobert; und wie die etrurische Sprache sich allmählig verlor, so hörte auch die künstlerische Thätigkeit dieses Volkes nach langem Hinsiechen einige Jahre nach Christi Geburt auf. Wir wissen recht wohl, daß hier noch gar Manches zur Sprache gebracht, manche Einwendungen gegen das Besprochene gemacht, manche Zweifel erhoben werden könnten. Allein nach einem Schiffbruch läßt sich aus den wenig geretteten Brettern kein sicheres Fahrzeug bauen und in dunkeln, schwierigen Fällen ist man berechtigt, der Wahrscheinlichkeit so lange zu glauben, bis Jemand den Irrthum nachzuweisen und Licht in die Sache zu bringen im Stande ist. —

Die Römer waren ein eroberndes, kriegerisches Volk, hatten aber wenig Sinn für die schönen Künste und kann man ihnen nicht rühmend nachsagen, daß sie dieselben gepflegt haben. Bei den Griechen hatte die Kunst das ganze Leben durchdrungen, die Kunst war einerseits die Herrinn des Lebens, andererseits der unmittelbare Ausdruck des Lebens. In den einzelnen Künsten brachten sie den unerschöpflichen Reichthum ihrer tiefsten Gefühle und innern Anschauungen mit Frische und Lebendigkeit zur Erscheinung. Den Römern blieb die Kunst stets fremd und die einzelnen Künste übten sie nur zur Vergrößerung ihres Ruhmes und zur Verschönerung des Lebens, nicht um der Kunst selbst willen. Die ältesten künstlerischen Werke verdankte Rom in den

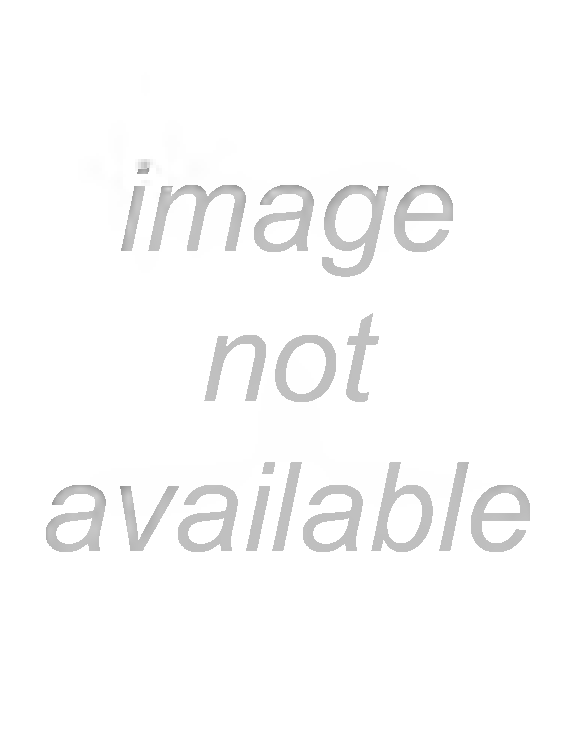
image
not
available

geblieben. Es fehlt ihnen jene sorglose Unbefangenheit und spielende Freiheit des Geistes, die, dem innern Drange sich hingebend, die Künste nothwendig erzeugt. Ihr Sinn ist mehr auf das praktische Leben gerichtet. Doch war diese praktische Richtung bei den Römern mit einem großartigen Sinne verbunden, der das Halbe und Kleinlichte scheute, der jedem Bedürfnisse des Lebens auf eine umfassende, durchgreifende Weise durch große Unternehmungen genügte und dadurch unter den Künsten wenigstens die Architektur emporhielt. Im Hinblick auf das eben Angeführte werden wir uns nicht wundern, daß in Rom die Malerei troz der Uebersiedelung von trefflichen Künstlern und herrlichen Kunstwerken keinen bedeutenden Höhepunkt erreicht hat. Plinius weiß keinen einzigen römischen Maler anzuführen, bis er endlich im Jahre 450 nach Erbauung der Stadt, also am Ende des 4. und Anfange des 3. Jahrhunderts, den Fabius Piktor anführt, der den Tempel der „Gesundheit" auf dem Quirinal ausgemalt haben soll. Diese Gemälde sollen aber durch den großen Brand, der unter Kaiser Claudius Rom traf, zerstört worden sein. Im folgenden Jahrhunderte schmückte Pacuvius, geboren zu Brundusium in Großgriechenland, mit seinen Werken den Tempel des Herkules auf dem forum boarium. Den Werth seiner dramatischen Stücke soll er, wie d'Agincourt versichert, durch Dekorationen des Theaters erhöht haben. Nach Pacuvius wurde die Malerei weniger gepflegt, so daß Cicero über die Gleichgültigkeit der Römer klagt. Die wichtigsten Arbeiten in der Malerei wurden stets von fremden, d. h. griechischen Händen verfertigt, so zum Beispiel auch das Gemälde, das Mar. Valer. Messala in der Curia hostil. hatte aufstellen lassen, auf das er seinen in Sicilien über die Karthager und den König Hiero errungenen Sieg hatte malen lassen.

Nach der Eroberung Korinths durch Mummius scheint sich eine griechische Schule in Rom gebildet zu haben. Horaz schreibt in seinem II. lib. 1. epist.: „Graecia capta ferum victorem coepit, et artes intulit agresti Latio." Die Römer nahmen griechische Maler als Sklaven mit nach Rom, denen die stolzen Eroberer ihre Kinder zum Unterrichte anvertrauten und zwar nicht blos in der Malerei, sondern auch in den philosophischen Wissenschaften.

So übertrug Aemilius Paullus die Erziehung der Seinigen dem Metrodorus. Die Malerei erſcheint in den lezten Decennien vor Chriſtus in einer Nachblüthe, die aber bald verblühte. Höchſt tragiſche Gegenſtände: ein raſender Ajax unter den ermordeten Heerden, eine die Kinder mordende Medea, voll Wuth und Mitleid in den weinenden Augen, ſchienen damals ein trefflicher Stoff zu ſein. Neben Timomachus war beſonders Lala wegen ſeiner Porträtmalerei beliebt. Wenn aber auch von Zeit zu Zeit einige römiſche Maler auftauchten, ſo waren dies doch meiſtens Sklaven und Leute aus der niederſten Klaſſe des Volkes. Die vornehmen Römer hielten es, ſcheint's, für entwürdigend, ſich damit zu befaſſen. Dagegen ließen ſie ſich angelegen ſein, griechiſche Gemälde zu ſammeln. Solche Sammlungen veranſtaltete Varro, Hortenſius, Cicero, Attikus, die ihre Landhäuſer damit anfüllten und dieſelben ſozuſagen in Muſeen umwandelten. Auch Cäſar that dies, und Auguſtus bedeckte die Mauern des Forums und des Senates mit Gemälden. In der Kaiſerzeit finden wir die Wandmalerei als Dienerinn des Luxus vorzugsweiſe geübt. Zur Zeit des Kaiſers Auguſtus bildete ein gewiſſer Ludius dieſe Art von Malerei nach der Weiſe der antiken Welt aus. Er malte Villen und Hallen, Kunſtgärten, Parks, Ströme, Kanäle, Hafenſtädte und Meeranſichten und belebte ſie mit mannigfach launiger Staffage. Es war ihm aber, wie ſo vielen Andern, die ſich mit Ausmalen von Wohnhäuſern, Villen, Gräbern ꝛc. beſchäftigten, nicht um die Kunſt, ſondern nur darum zu thun, dem Auge angenehme, reizende Gegenſtände vorzuführen, den genußſüchtigen Römern einiges Vergnügen zu verſchaffen und ihnen einige Bewunderung zu entlocken. Die Kunſt war von ihrer Höhe herabgeſtiegen, gefiel ſich in allerlei leeren Spielereien und ging nach und nach in eine handwerksmäßige Stubenmalerei über. In Neros Hauſe bewunderte man eine Pallas des Fabullus, die Jeden anſah, er mochte von was immer für einer Seite nach ihr ſehen. Neros 920 Fuß hohes Bild auf Leinwand wird von Plinius mit Recht zu den Tollheiten der Zeit gerechnet. Eben dieſer Plinius betrachtet unter Veſpaſian die Malerei als eine untergehende Kunſt; er klagt, daß man mit den herrlichſten Farben Nichts mehr hervorbringe, was der Rede werth ſei; und an

einer andern Stelle gibt er dem Luxus, der Genußsucht und Trägheit Schuld an dem Verfalle der Kunst (artes desidia perdidit. Plinius XXXV. cap. 2. vergl. dazu cap. 1. 11 und 37).

Unter der Regierung Hadrians schien sich zwar die Malerei nochmals erheben zu wollen. Aetion fertigte sein reizendes Bild — Alexander und Roxane, welches Lucian nicht genug preisen kann. Der Geschmack verschlechterte sich indeß immermehr; die Malerei sank zur bloßen Farbensudelei herab; und gewöhnlich waren es Sklaven, welche Zimmer und Wände nach der Lust und Laune ihrer Herrn aufs eiligste mit Bildern beschmierten. Der alte Geist der Einfachheit und Genügsamkeit war von den Römern gewichen. Die ungeheuern Reichthümer, die durch die vielen Eroberungen in Rom aufgehäuft waren, erzeugten Genußsucht, Trägheit, Ueppigkeit und ein ausschweifendes Leben. Ein allgemeiner Sittenverfall trat ein; die Römer fanden nur mehr an sinnlichen Genüssen und den blutigen Gladiatorenkämpfen Vergnügen. Der Sittenverfall führte aber auch nothwendig den Verfall der Kunst mit sich. Man hat zwar schon behauptet, der Verfall der Kunst in Italien sei hauptsächlich der Verlegung der Residenz nach Byzanz, den Eroberungen und Einfällen der germanischen Stämme und dergleichen äußern Ereignissen zuzuschreiben. Allein der Grund einer so merkwürdigen Erscheinung ist offenbar ein tiefer liegender. Das Gebäude der antiken Kunst wäre auch ohne diese äußeren Anstöße in sich selbst zusammengestürzt. Nicht äußere Ereignisse führten den Untergang der antiken Kunst herbei; sondern die innere Erschöpfung und Erlahmung des alten heidnischen Geistes, kurz, der in innern Lebensgesezen begründete Untergang der gesammten geistigen Welt. Die Kunst hat die Aufgabe, das innere, geistige Leben zur Anschauung zu bringen. Wenn aber der Geist sich nach außen verflüchtigt hat, wenn er sozusagen verschwunden ist, was soll sie darstellen? wird sie noch bestehen können? Rom und die ganze heidnische Welt ist einem Leichname zu vergleichen, aus dem die Seele entwichen ist. Das ist der eigentliche, tiefere Grund, der den Untergang der antiken Kunst mit Nothwendigkeit herbeiführte. (Vergleiche darüber Gaumes Werke: Geschichte der häuslichen Gesellschaft und Rom in seinen drei Gestalten.)

A.

Christliche Malerei in den drei ersten Jahrhunderten.

Nicht blos auf dem Gebiete der Theologie gibt es eine gewisse naturalistische Anschauungsweise, wonach die verschiedenen Religionen, somit auch die christliche, nur als verschiedene Erzeugnisse und Entwicklungen des menschlichen Geistes aufgefaßt werden. Auch auf dem Gebiete der Kunst begegnen wir sehr häufig einer derartigen nach Naturalismus riechenden Auffassungsweise. Die Künste sind hienach Nichts, als Erzeugnisse des menschlichen Geistes, die ihren Anfang, ihre Entwicklung und Vollendung haben. Wie dort kein wesentlicher, sondern nur ein formeller oder vielmehr gradueller Unterschied zwischen der christlichen Religion und der heidnischen stattfindet, so wird auch auf dem Gebiete der Kunst zwischen antiker und christlicher Kunst, Bildhauerei, Malerei und Poesie nur ein formeller, kein wesentlicher Unterschied angenommen. Das Wesen der Kunst, sagt man, ist immer Ein und dasselbe. Das Wesen der Religion ist ebenfalls Ein und dasselbe. Wer möchte aber, wenn er noch auf christlichem Boden steht, behaupten, zwischen der christlichen und den heidnischen Religionen finde kein wesentlicher Unterschied statt? Die christliche Religion ist göttlich geoffenbarte, ist die absolute Religion; die heidnischen Religionen sind menschlichen Ursprungs und enthalten nur theilweise, nicht aber die volle Wahrheit. Nimmt man nicht ebenso einen wesentlichen Unterschied zwischen antiker und christlicher Kunst, z. B. zwischen antiker und christlicher Malerei an, so beraubt man die christliche Malerei ihres schönsten Schmucks und geräth in jene unhistorische Anschauungsweise, wonach die antike Malerei als die Malerei κατεξοχην bezeichnet wird, wonach mit dem Zerfall der heidnischen, besonders der griechischen und römischen Malerei ein Zustand des Barbarismus bis ins 12. und 13. Jahrhundert angenommen und behauptet wird, daß erst mit dem Wiedererwachen der klassischen Studien die Kunst wiedererstanden sei und

ihre Vollendung erhalten habe. Gewöhnlich weiß dieſe Auffaſſungsweiſe faſt gar Nichts oder nicht viel von den Anfängen und Leiſtungen der chriſtlichen Kunſt in den erſten chriſtlichen Jahrhunderten zu berichten und mit einigen vornehmen Redensarten und deſpektirlicher Miene ſchreitet man über zehn bis eilf Jahrhunderte hinweg, bezeichnet dieſelben als die Zeit des gänzlichen Zerfalls, macht ſich die Sache recht leicht und erſpart ſich viele Mühe. Selbſt Seroux d'Agincourt bezeichnet in ſeiner ſchäzbaren Kunſtgeſchichte die erſten chriſtlichen Jahrhunderte bis ins 14. Jahrhundert als die Zeit des gänzlichen Zerfalls der Malerei. Das 14. und 15. Jahrhundert nennt er die Zeit des Wiedererſtehens (de la rénaissance) und das 15. und 16. Jahrhundert die Zeit der Wiedererneuerung der Malerei (rénouvellement de la peinture). Wir laſſen uns dadurch nicht beirren und ſtellen als oberſten Saz in dieſem Werke hin: „es findet ein weſentlicher Unterſchied zwiſchen antiker und chriſtlicher Malerei nicht blos dem Inhalte, ſondern auch der Form nach ſtatt." Wenn auch die erſten chriſtlichen Maler an heidniſchen, beſonders griechiſchen Muſtern ſich bildeten, wenn ſie auch heidniſche Lehrer hatten und unbewußt die antike Form nachahmten, ſo bleibt nichtsdeſtoweniger wahr, daß auch die Form der chriſtlichen Malerei weſentlich von der antiken abweicht. Der Inhalt bildet ſich ſelbſt ſeine Form, möchten wir mit Hegel ſagen. Iſt nun der Inhalt zwiſchen chriſtlicher und heidniſcher Malerei und Kunſt weſentlich verſchieden, ſo wird es auch die Form ſein. Man hat dies zwar lange nicht glauben wollen und gemeint, Form und Inhalt laſſen ſich recht wohl von einander trennen. So hat man von dieſer falſchen Vorausſezung ausgehend in unſern Schulen die Werke der Klaſſiker geleſen, damit die Schüler die ſchöne Form, den herrlichen Styl, die ergreifenden Schilderungen der Alten ꝛc. bewundern und ſich aneignen ſollten. Man fand aber zulezt, daß ſie auch unvermerkt jenen ächt republikaniſchen Geiſt, jene demokratiſchen Beſtrebungen, die ſich vielfach in den Werken der Alten ausgedrückt finden, eingeſogen haben. Aehnlich verhält es ſich auch mit den Kunſtwerken der Alten. Man kann ſich die klaſſiſche Form derſelben nicht aneignen, ohne in ihren Inhalt, ihren Geiſt

tiefer einzudringen. Daraus folgt von selbst, daß die frühesten wie spätern bildnerisch malerischen Darstellungen christlicher Ideen nicht in den Kunstformen des heidnischen Alterthums sich bewegen konnten; die darstellenden Formen verändern sich, sagt von Rumohr in seinen italienischen Forschungen, nach den Forderungen des Gegenstandes. Daß dem also ist, wollen wir aus den Kunstwerken und besonders den Malereien der ersten christlichen Jahrhunderte nachweisen, die nach unserer christlichen, historischen Anschauungsweise nicht mehr als die Zeit des gänzlichen Zerfalls der Malerei, sondern als der naturgemäße Anfang und die nothwendige Voraussezung der christlichen Malerei des spätern Mittelalters erscheinen wird. Wir werden daher dem Anfange und der Entwicklung der christlichen Malerei bis zum 12. und 13. Jahrhundert besondern Fleiß und Aufmerksamkeit widmen, zumal diese Periode in den meisten Handbüchern der Kunstgeschichte so stiefmütterlich behandelt und theilweise ganz übergangen ist. Um uns eine richtige Anschauung von dem Zustande der christlichen Malerei in den ersten Jahrhunderten nach Christus zu verschaffen, genügt es nicht, die Zeugnisse heidnischer oder kirchlicher Schriftsteller anzuführen und zu kennen. Ebenso fruchtlos würde es sein, wollten wir in Spanien, Frankreich, in Afrika, in der orientalischen Kirche nach den ersten Leistungen der Christen in der Malerei uns umsehen. Allerdings blühte einst in diesen Ländern die christliche Religion. Aber wir wissen auch, daß in Spanien und Frankreich der größte Theil der altchristlichen Kunstdenkmäler durch die Wuth der Vandalen und Sueven, in Afrika, wo sich zur Zeit des heiligen Augustinus schon über 400 Bisthümer befanden, durch den Vandalismus der Donatisten, Circumcellionen und Araber zerstört worden ist. Und im Oriente haben, was Türken und Saracenen nicht verwüsteten, Erdbeben vollends zu Grunde gerichtet. Es bleibt uns somit Nichts übrig, als uns in die Hauptstadt der Welt, nach Rom zu verfügen und daselbst die reichen Fundgruben von christlichen Alterthümern, die Katakomben aufzusuchen.

Die Katakomben werden von den alten kirchlichen Schriftstellern bald Katakomben, bald Krypten (Grüfte), bald Grabstätten genannt. Die Römer hatten ihnen die Namen

Areä und Arenariä beigelegt, der ihrer Natur und urſprünglichen Beſtimmung am meiſten entſpricht. (Cicero pro Cluent. cap. 13. Sueton in Neron. 48. Vitruvius de Architect. 11, 4.) Area iſt urſprünglich jeder freie Plaz, daher Tenne, im chriſtlichen Sinne gleichſam ein Raum zur Aufbewahrung einer himmliſchen Erndte, ähnlich unſerm Worte: Gottesacker. Die Gewölbe der Katakomben wurden ſchon im früheſten Alterthume gegraben, um daraus die unter dem Namen Puzzolane bekannte vulkaniſche Erde zu gewinnen, welche beim Bauen mit Erfolg angewendet wird. In dem Maaße, als die Stadt Rom an Ausdehnung zunahm, durchkreuzten ſich auch mehr dieſe Höhlen und durchzogen nach und nach in dunkeln Irrgängen die ganze römiſche Campagne. (Bottari, sculture e pitture sacre, pag. 2.) Die Gebäude mehrten ſich, die Aushöhlungen erſtreckten ſich, um Baumaterial zu gewinnen, immer weiter und nahmen eine enorme Ausdehnung an, wie dies bei allen großen Städten in ähnlicher Weiſe vorgekommen iſt — wer hätte nicht ſchon von den Katakomben von Paris, Neapel, Syrakus reden hören? Die Anwendung des erwähnten vulkaniſchen Tuffs durch mehrere Jahrhunderte hindurch erzeugte unterirdiſche Gänge auf meilenweite Strecken, in welchen nach und nach eine gewiſſe Regelmäßigkeit theils von ſelbſt entſtand, theils angeſtrebt wurde, ſo weit die Richtung der Puzzolanadern dies möglich machte.

Die zum Puzzolangraben verwendeten Leute waren aus der niederſten Volksklaſſe, manchmal Sklaven. Später ſehen wir, daß die Chriſten maſſenweiſe dazu verurtheilt wurden, in den Steinbrüchen und unterirdiſchen Gängen zu arbeiten. Es iſt ſoviel als erwieſen, daß die Thermen des Diokletian zum größten Theile von chriſtlichen Händen ausgeführt wurden. Nun ſtammte aber die größte Zahl der erſten Chriſten in Rom aus den niedern Volksklaſſen; ſie flüchteten ſich daher bei den Verfolgungen häufig in die Katakomben zu ihren Brüdern, welche die zahlreichen ſich kreuzenden Gänge kannten und ſie vor ihren Verfolgern ſicher ſtellen konnten. Zugleich dienten ſie ihnen zu Zuſammenkünften mit ihren Freunden.

Um der Vorſtellung von den Katakomben im Allgemeinen nachzuhelfen, wollen wir eine davon, und zwar eine der merk-

würdigſten in Beziehung auf Anlage ſowohl, als auf Kenntniß des Urchriſtenthums, näher beſchreiben; es iſt dies die Katakombe von St. Marzellin, deren Ausgangspunkt drei Meilen vor Rom vor dem „großen Thor" (porta maggiora) zu finden. Dieſelbe gibt uns ein vollſtändiges Bild von den unterirdiſchen Gängen und der Anlage der heiligen Grabſtätten.

Die Katakombe von St. Marzellin iſt ein weitläufiges Labyrinth von zwei Stockwerken mit einer Menge unterirdiſcher Haupt- und Nebengänge, die ſich durchkreuzen und nach allen Richtungen hin durcheinanderlaufen. Die Wege, welche urſprünglich den Adern der Puzzolane nachgegraben wurden, ſind etwa fünf Fuß breit und ſieben bis acht Fuß hoch, wenn ſie nicht durch Erdſtürze andere Dimenſionen erhalten haben. In jener Höhe ſind dann längs den Wänden hin in dem vulkaniſchen Tuff vier bis ſechs Reihen von übereinanderſtehenden Niſchen ausgegraben, welche zur Aufbewahrung der heiligen Leiber der Martyrer und erſten Chriſten beſtimmt waren. Es gibt Katakomben, in welchen man ſolche Höhlungen, die ſichtlich zu verſchiedenen Zeiten und von verſchiedener Tiefe ausgeführt worden ſind, bis zu vier Stockwerken antrifft, ſämmtlich mit Leichen angefüllt. Man kann von einem Stockwerk ins andere durch Naturtreppen hinabſteigen, welche in den Boden gehauen ſind. Von einem Zwiſchenraume zum andern erweitern ſich oft die Gänge zu Gebethallen über den Gräbern der Martyrer und ſelbſt zu weiten Sälen, in welchen die erſten Chriſten ſich zu ihren geheimen Verſammlungen zur Feier der Agapen und des heiligen Abendmahls zuſammenfanden.

Um unſern Leſern zu einer richtigen Vorſtellung von den Katakomben, die ſelbſt die beſte Beſchreibung nicht verſchaffen kann, zu verhelfen, wollen wir die Katakomben des heiligen Januarius, welche die größten und anſehnlichſten von den neapolitaniſchen Katakomben ſind, an zwei Karten veranſchaulichen und durchgehen. Wir legen dabei die Beſchreibung und die Zeichnungen Bellermanns zu Grunde, der ſich beſonders mit den neapolitaniſchen Katakomben beſchäftigt hat. — Dieſe Katakomben befinden ſich bei der Kirche St. Gennaro de' Poveri, woſelbſt ſich auch in einem engen Gartenraume der Eingang derſelben befindet.

Sie bestehen aus zwei in verschiedener Höhe neben einander liegenden Stockwerken unterirdischer Gänge, die in den weichen Tuffstein, der dort die vorherrschende Steinart bildet, gehauen sind. Beide Stockwerke, von denen das eine etwa 22 Palmen (die neapolitanische Palme zu 9 Zoll 9 Linien pariser Maaß angenommen) höher als das andere unter der Erde fortläuft und beide die Richtung nach Südost nehmen, sind aus einer Menge theils neben einander laufender, theils sich durchkreuzender Stollengänge zusammengesezt, wovon Tafel I. und II. den besten Ueberblick verschaffen.

Das untere Stockwerk der neapolitanischen Katakomben hat zwei Eingänge (Taf. I. 1 und 3.) durch zwei gewölbte Thore, die zu ebener Erde in den ausgehöhlten Berg hineinführen. Durch das Thor 1 treten wir in ein länglichtes Viereck A mit fast parallel laufenden Seitenwänden. Es ist gegen 80 Palmen lang, 25 Palmen breit und 10 — 12 Palmen hoch. Die Decke ist flach gewölbt. Hier befindet sich eine sogenannte Martyrerkirche. Zur rechten Seite des Altars bemerkt man zwei Gräberischen, welche die Ueberreste von zwei neapolitanischen Bischöfen Johannes I. († 432) und Paulus († 764) einschließen. Von da treten wir in den neben der Martyrerkirche gelegenen Raum B, den größten in dem untern Stockwerke. Er hat seinen eigenen vordern Eingang durch das große Thor 5, steht aber durch zwei Seitenthüren mit der Martyrerkirche in Verbindung. Er ist 66 Palmen lang, vorn 25 und hinten 40 Palmen breit. Dieser große Vorsaal ist wohl der älteste Theil der Katakombe. Dafür spricht das bemerkenswerthe Deckengemälde, das aber leider sehr beschädigt ist. Nro. 8 bezeichnet eine kleine Nische, in welcher 5 nebeneinanderstehende weibliche Figuren zu erkennen sind. In der linken Seitenwand bemerkt man drei zugemauerte Thüren, die wahrscheinlich in drei Grabkammern führten. Ebenso sind auch an der hintern Wand jezt die Seitenthüren verschlossen, deren eine 9 in den langen Seitengang führte, welcher mit der Hauptgallerie des untern Stockwerkes parallel läuft. Die andere 7 bildete die ursprüngliche Verbindung des ersten Stockwerks mit dem zweiten. Man erkennt noch die ersten aufwärtsgehenden Stufen, so wie in dem zweiten Stockwerk Taf. II. 7 den hiemit

correſpondirenden Eingang, vor welchen jezt eine Mauer gezogen iſt.

Durch die offene Mittelthüre 5 tritt man aus dem großen Vorſaal in einen zweiten kleinern Vorſaal C, der 23 Palmen hoch iſt, während der unmittelbar daranſtoßende Gang D zu Anfang nur 11 Palmen hoch iſt, nach und nach aber ſich zu gleicher Höhe erhebt. Durch dieſe bedeutende Höhe des kleinern Vorſaals wurde das untere Stockwerk mit dem daneben liegenden obern in Verbindung geſezt mittelſt drei neben einander befindlicher Portale, von denen zwei zur Luft- und Licht-Communication dienen, das dritte dagegen durch eine kleine Treppe einen neuen Zugang zum obern Stockwerke bildet.

Endlich treten wir in die langen Gräbergänge ſelbſt ein, deren Hauptgang D ſich unmittelbar an jenen kleinern Vorſaal anſchließt. Er läuft in gerader Linie, jedoch mit zunehmender Breite und Höhe über 300 Palmen lang im Schooſe der Erde fort und endet im natürlichen Geſtein. Und ſo haben wir denn die ganze Ausdehnung der Katakombe vor uns, die von dem vorderſten Eingange an bis an ihr Ende eine Länge von 400 Palmen oder etwas über 320 par. Fuß hat. Zur Rechten des Haupteingangs läuft ein Nebengang E meiſt parallel mit jenem und von gleicher Länge, aber weniger breit. Beide Gänge ſind durch 14 Quergänge mit einander verbunden, die auch noch auf der andern Seite des Nebenganges mehr oder weniger in den Tuff verlängert ſind. Im erſten Quergange rechts führt noch eine ſchmale Treppe Taf. I und II. 17 in das obere Stockwerk, das ſich an dieſer Stelle über das untere herüberzieht. Die folgenden Quergänge bilden nur kurze Verbindungsſtraßen zwiſchen den beiden langen Gängen, und enthalten dicht an einander gedrängte Gräber. Der 9. und 10. Quergang ſind tiefer in den Felſen gehauen und enden in einem viereckigen Raume 19, welcher ehedem eine Oeffnung gehabt haben ſoll, die dann ohne Zweifel nur zu einem Luftzuge für die dumpfen Gemächer diente. Am Anfang des 12. Ganges 20 ſind an der Wölbung der Decke noch einige Spuren von roher Moſaikarbeit ſichtbar, mit welcher dieſer ganze Gang ausgeziert war.

Der daneben laufende dreizehnte Gang führt in einen etwas

tiefer liegenden Raum, der mit einem großen Waſſerbehälter 21 endet. Dieſe Ciſterne ſteht durch eine viereckige Oeffnung mit den über der Katakombe liegenden Gärten in Verbindung und wird noch jezt von dem Beſizer der leztern benüzt.

Auf der andern Seite des Hauptgangs iſt kein Nebengang, ſondern die linke Seitenwand desſelben iſt zu Wandgräbern und Gräberkammern benüzt, in deren Wänden ſich theils einfache, theils doppelte Gräber befinden. Taf. I. 25. Zwiſchen der erſten und zweiten Gräberkammer führt ein Seitenweg Taf. I. 26 in einen gegen 130 Palmen langen Gang mit verſchiedenen Nebenwegen. Hier hat man an zwei Stellen abwärts gehende Treppen entdeckt 27, und daraus hat man irrthümlicher Weiſe auf ein drittes Stockwerk der Katakomben geſchloſſen. Dieſe Treppen führen aber nur zu zwei kleinen untern Kammern, die zu den darüber gelegenen Gräbern gehörten. Am Ende des Haupteinganges ſind zur Linken zwei neben einander laufende lange Gänge 28, die man nur mit Mühe bis an ihr Ende verfolgen kann, keineswegs aber bis Pozzuoli und Nola ſich ausdehnen.

Das obere Stockwerk Taf. II. hat außer den erwähnten Zugängen vom untern Stockwerke aus auch ſeinen eigenen Eingang 29. Er liegt neben den beiden Thoren, die zu jenen führen. Die erſte Halle F iſt nicht mehr vollſtändig vorhanden. Merkwürdiger iſt die zweite Halle G, die mit der erſten durch einen dreifachen, kurzen Bogengang verbunden und etwas höher gelegen iſt, ſo daß man auf fünf Stufen 30, unter den drei genannten Bögen hinaufſteigt. Dieſe Halle mit ſchönen Grabesniſchen zu beiden Seiten zeichnet ſich durch ein mit vielem Geſchick behandeltes Deckengemälde aus, von dem aber nur wenige halbzerſtörte Fragmente übrig ſind.

Zwei Gänge Taf. II. 31, 32 führen von da in die weiteſten und ſchönſten Räume der Katakomben.

Der erſte große Saal H hat eine unregelmäßige Geſtalt, indem er vorn zugleich die Verbindung mit dem untern Stockwerke durch die Treppen 7, 11, 17 bildet. Alle Wände dieſes Saales waren mit Gemälden verziert. Nro. 34 bildet die erſte Gräberkammer, die der Kirchhof der Prieſter ſein ſoll. Ein dreifaches Thor Taf. II. 37 führt vom erſten Saal in den zweiten.

Dieſer, Taf. II. J, iſt länger und breiter als der erſte, bietet aber nichts Beſonderes dar, als in zwei Gräberkammern einige intereſſante alte Gemälde.

Am Ende des zweiten Saales, wo er am breiteſten iſt, befindet ſich wieder ein dreifaches Thor 38, welches in die übrigen Räume des Stockwerks führt.

Der dritte große Saal nimmt eine etwas veränderte Richtung. Zu beiden Seiten hat er tiefe Gräberkammern und endet mit zwei gewölbten Thoren 40, die durch eine breite in der Mitte ſtehende Wand gebildet werden.

Die übrigen Gänge hinter dieſem Saale haben eine noch viel unregelmäßigere Geſtalt. Der Hauptgang wendet ſich links mit allerlei Nebengängen. Einige Hallen liegen höher, andere niedriger; zu einer derſelben führt eine kleine Treppe hinab 41. Die Wände ſind überall zu Grabſtellen benüzt, bis man endlich in den hinterſten Gängen auf angefangene und unvollendet gebliebene Gräber ſtößt. Offenbar wurde hier die Arbeit, tiefer in das Geſtein einzugraben, abgebrochen, weil der Gebrauch der Katakomben aufhörte. Dieſe lezten Gänge enden hier wie im untern Stockwerke im natürlichen Felſen 42.

Man hat ſchon die Behauptung aufgeſtellt, daß die alten Katakomben den Römern als Begräbnißſtätten gedient hätten und ſelbſt noch zur Zeit der Kaiſer dieſem Zwecke gewidmet geweſen wären. Es iſt aber bekannt, daß die Römer ihre Todten verbrannten, und bilden das Grabmal der „Naſone", das im Jahre 1674 an der rechten Seite der milwiſchen Brücke entdeckt wurde, und die Familie der Cornelia, deren Gräber man im Jahre 1780 unter der appiſchen Straße entdeckt hat, allein die bis jezt bekannte Ausnahmen hievon. (Siehe Bottari, sculture e pitture sacre, pag. 3. 4. 5.)

Auffallend erſcheint es zwar, daß auf Grabſteinen der römiſchen Katakomben auch die den heidniſchen Sepulcralinſchriften ſo häufig vorgeſezte Dedication an die Todtengötter, nemlich die Buchſtaben D. M. oder D. M. S. (Diis Manibus Sacrum) vorkommen. Inſchriften dieſer Art könnten allerdings vermuthen laſſen, daß in den Katakomben neben den chriſtlichen auch heidniſche Gräber ſich befunden hätten. Aber es verhält ſich

damit so: Die meisten dieser Steinplatten, auf denen jene Inschrift vorkommt, haben auf der Rückseite noch eine zweite Inschrift, die sich durch Worte oder beigefügte Zeichen ebenso entschieden als eine christliche erweist, als jene in ganz heidnischer Weise abgefaßt sind. Daraus geht hervor, daß jene ältern heidnischen Inschriften gar keine Beziehung mehr auf das Grab hatten, bei welchem sie zulezt gefunden wurden. Sicherlich gehörten diese Steinplatten früher heidnischen Gräbern an und waren in späterer Zeit von den Christen benüzt worden, um christliche Gräber in den Katakomben zu verschließen. Daher fanden sich auch immer solche Steine mit der heidnischen Inschrift nach innen gekehrt, die Inschrift selbst war oft mit Kalk zugedeckt und manchmal auch nur fragmentarisch vorhanden, wenn die Form der Steinplatte für das spätere Grab nicht paßte und sie deßhalb zerschnitten werden mußte. Auf ähnliche Weise finden sich auch andere heidnische Grabsteine mit einer einzigen Grabschrift; zeigen aber auf den ersten Anblick, daß sie nicht mit der Form des christlichen Grabes übereinstimmen. Oder ein einziges christliches Merkmal ist beigesezt, so daß man mit Recht schließt, die Platte sei ihrer ersten Stelle entrückt worden und diene nur zu einem Grabdeckel. (Dr. Bellermann, über die ältesten christlichen Begräbnißstätten S. 45, 46 und folgende.)

Die christliche Bestimmung der Katakomben ist aber durch die tiefen Forschungen von Bosio in seinem „Roma subterranea", Raoul Rochette in seinem „Tableau des Catacombes", und Ciampini, „Vetera monumenta," außer allen Zweifel gesezt. Von der Entstehung des Christenthums an verließen die Bekenner desselben, nach dem Beispiele der Juden früherer Zeit, den in Rom allgemein verbreiteten heidnischen Gebrauch, die Leichname zu verbrennen, und anvertrauten die sterbliche Hülle ihrer Brüder der Erde, welche nach der Lehre Christi am Tage des jüngsten Gerichts die Leiber, ehedem die Tempel des heiligen Geistes, wiedergeben muß. Sie wählten hiezu die Höhlen der Katakomben, weil das verborgene Orte waren, wo sie die theuern Ueberreste ihrer Martyrer und Vertheidiger des Glaubens abgesondert von der profanen Asche ihrer Verfolger aufbewahren konnten. Noch heut zu Tage trifft man eine Menge Gräber daselbst mit

den Sinnbildern des Christenthums geschmückt und nicht selten mit den Abzeichen der Marterwerkzeuge, wodurch also jeder Zweifel über die Bestimmung der Katakomben gehoben ist. Sie sind wie bei den Aegyptern und Etruriern die Begräbnißplätze der Christen. (Bottari, sculture et pitture sacre, pag. 9 und 10.)

In dem leztgenannten Werke Bottaris sind eilf Tafeln angebracht, welche Abbildungen der Katakomben enthalten. Aus der Dispoſition der verschiedenen Räumlichkeiten geht deutlich hervor, daß die Katakomben auch als Versammlungsorte der ersten Christen dienten, sowohl während der Zeit der Christenverfolgungen als später, wo das Christenthum bereits über die heidnische Religion gesiegt hatte. Man begegnet in der That in allen Katakomben ziemlich geräumigen Sälen von mehr oder weniger regelmäßiger Form, in welchen die heiligen Mysterien und Liebesmahle gefeiert wurden. Diese Säle, in welche nie das Licht des Tages drang, wurden von Lampen erleuchtet, die man an den Gewölben aufhing oder in kleinen Nischen aufstellte, die in großer Anzahl sich vorfinden. Von daher stammt ohne Zweifel der Gebrauch der Kerzen in der Kirche bei der Feier des heiligen Meßopfers, wodurch wir stets an jene Zeit der Prüfung und des Elends erinnert werden sollen, wo das Christenthum seine heiligen Opfer noch in der Dunkelheit der unterirdischen Gemächer zu feiern genöthigt war.

Lange Zeit waren die Eingänge in die Katakomben geschlossen und der Besuch derselben von den Päbsten untersagt, wahrscheinlich, weil er mit vielen Schwierigkeiten und Gefahren verbunden war und häufig durch Einstürze oder Verirrungen in den Labyrinthen Unglück geschah. Vielleicht hatte aber auch der Eifer der Christen, nachdem sie ihre Religion und ihren Gottesdienst öffentlich ausüben durften, die Katakomben zu besuchen und auszuschmücken, im Laufe der Jahrhunderte nachgelassen. Im 9. und 10. Jahrhundert war das Interesse für die Katakomben schon sehr gesunken, weil, wie Bellermann richtig bemerkt, die Gebeine der Christen und Martyrer zur bequemern Verehrung in die Stadtkirchen versezt wurden. Sie wurden vernachläßigt und vier- bis fünfhundert Jahre lang waren sie sozusagen ganz ver-

geſſen, ſo daß Manche nicht mehr wußten, wo ſie waren. Erſt am Ende des 16. und im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden ſie wieder aufgeſucht und von Neuem ein Gegenſtand der Verehrung für die Gläubigen. Durchwandert man nun dieſe Katakomben (ſehr viele Denkmäler und chriſtliche Gegenſtände wurden freilich im Laufe der Zeit aus den Katakomben entfernt und geſammelt: ſie bilden das „heilige Muſeum des Vatikan"), ſo findet man hier ein heiliges Muſeum, eine ungeheure Gallerie religiöſer Gemälde. Außer den vielen mit Inſchriften verſehenen Urnen und Basreliefs bemerkt das Auge, daß nicht blos der Boden, die Niſchen, ſondern auch die innern Wände und die verſchiedenen Nebenzimmer mit Malereien meiſt religiöſen Inhalts verſehen ſind. Die Malereien ſind meiſtens mit dauerhaften Waſſerfarben auf Kalk oder Gyps aufgetragen; doch ſcheint auch die alte enkauſtiſche Malerei von den chriſtlichen Malern angewendet worden zu ſein. Die Gegenſtände, die abgebildet ſind, beſchränken ſich jedoch bei weitem nicht auf Sinnbilder des Todes und der Vergänglichkeit alles Irdiſchen, wie etwa die Grabſteine, die wir in den Begräbnißkapellen und auf den Gottesäckern unſerer Zeit finden. Sie umfaſſen den Glauben, den Troſt und die Hoffnung der Chriſten. Sie geben einen Cyclus der bibliſchen Geſchichte zur Belehrung und Erbauung derer, die ſie betrachten, und wir finden ſo in den Ueberbleibſeln des chriſtlichen Alterthums eine anſchauliche, unwiderlegbare Tradition, die den Glauben der Kirche in Wort und Zeichen ausdrückt und fortpflanzt. Im Wort bei den kirchlichen Schriftſtellern; in Zeichen durch die Werke der Kunſt. Denn was das Wort des Lehrers oder Dichters ausſprach, hat die Hand des Künſtlers nachgebildet. Die Gemälde in den Katakomben beſtehen häufig in Sinnbildern und Symbolen; ſie reichen in die älteſten chriſtlichen Zeiten hinauf, und wurden ſehr häufig angewandt, um die Geheimniſſe des Glaubens nicht zu entweihen und die Gläubigen zu ernſtem Nachdenken und frommen Betrachtungen zu veranlaſſen. Chriſtus ſelbſt hatte ſich den guten Hirten und das Licht der Welt genannt und ſeinen Apoſteln geſagt, er werde ſie zu Menſchenfiſchern machen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß die erſten Chriſten an ſolchen Bildern hingen und ſie äußerlich

in Gemälden darstellten. Sie stellten aber Christus nicht blos als guten Hirten, als Lamm, Fisch, Weinstock dar, sondern auch in Bildern aus dem alten Testament, als Jonas, der nach drei Tagen aus dem Bauche des Wallfischs kommt, um seine Auferstehung zu sinnbilden; oder als Isak, der geopfert wird; oder als ein Reis (Jes. 11, 1.); als Blume (Jes. 11, 1 f.), Stab Aarons und dergleichen. Die Sinnbilder und Kunstvorstellungen der ersten Christen hat Dr. Münter recht gut erklärt. Ferner stellen die Malereien in den Katakomben biblische Geschichten des alten und neuen Testaments vor; z. B. den Sündenfall, das Opfer Abrahams, Melchisedechs, Moses, Elias, Züge aus dem Leben des ägyptischen Josef; die Verkündigung Mariens, die Geburt Christi, Christus unter den Lehrern im Tempel, sein Leiden ꝛc. Merkwürdig ist, daß „Christus am Kreuz" nur ein einzigesmal in einer jüngern Katakombe vorkommt. In den ersten sieben Jahrhunderten war das Bild des Gekreuzigten noch nicht gebräuchlich. Wahrscheinlich war der Abscheu vor dieser noch nicht in die Vergangenheit zurückgetretenen Todesstrafe für Verbrecher die Ursache hievon. Wollte die alte Kirche den Tod Jesu in einem Bilde darstellen, so geschah dies gewöhnlich durch ein Lamm, das am Fuße des Kreuzes steht, oder mit dem Kreuze auf dem Kopfe. So findet man's auch auf alten Sarkophagen und Mosaiken. Sehr häufig trifft man die Bilder Christi, der heiligen Jungfrau, der Apostel Petrus und Paulus und einiger anderer Heiliger, besonders von Martyrern. In der Kapelle des Begräbnißplazes von St. Kalixtus ist der Erlöser der Menschheit am deutlichsten abgebildet; das Gesicht ist etwas länglicht, ernst und sanft, melancholisch, fast traurig; der Bart kurz und dünn, die Haare sind mitten auf der Stirne gescheitelt und fallen in zwei langen Partien auf die Schultern. Man findet außer diesem Bilde noch mehrere Abbildungen Christi in den Katakomben, welche demselben im Wesentlichen ähnlich, jedoch nicht so vollkommen und sorgfältig gemalt sind wie dieses. Etwas anderes ist es in Beziehung auf das Bildniß Mariens, der Mutter Jesu. Es existirt eigentlich kein einziges naturgetreues Bild dieser Art, selbst nicht in den ältesten Zeiten des Christenthums. Indeß findet man doch in mehrern

Katakomben Marienbilder, die wenigſtens nach den mündlichen Ueberlieferungen das Ideal der Mutter des Herrn wieder zu geben ſuchten. In Ermangelung eines wirklichen Muttergottesbildes ſuchte die urſprüngliche chriſtliche Kunſt ſozuſagen die Seele der Mutter Jeſu bildlich darzuſtellen, die moraliſche Vollkommenheit, die man bei der Mutter des Erlöſers jedenfalls vorausſezen mußte, verbunden mit der phyſiſchen Schönheit, welche nach mündlicher Ueberlieferung gleichfalls ein Erbtheil der Tochter Davids war. Dieſer Charakter findet ſich in mehrern Bildern der Katakomben wiedergegeben, wo die unbefleckte Jungfrau ſizend dargeſtellt iſt mit dem göttlichen Kinde auf dem Schooſe. In allen dieſen Darſtellungen erſcheint ſie verſchleiert. Verdient dieſer weſentlich chriſtliche Charakter der himmliſchen Jungfrau, der von allen urſprünglich chriſtlichen Malern beobachtet wird, nicht den Vorzug vor jenen weltlichen und manchmal ſogar, mit Rückſicht auf den Gegenſtand, unſchicklichen Abbildungen, welche oft mehr die Sinnlichkeit als die Frömmigkeit der Gläubigen zu erwecken geeignet ſind?

Gewiß, mancher Maler thäte beſſer daran, die heilige Geſchichte von ihrem Urſprunge an zu ſtudiren, als die ſogenannte „Natur", d. h. die nächſten beſten Exemplare von weiblichen Weſen aus der Gegenwart. Nur dann wird er im Stande ſein, wirklich ein Muttergottes-Bild zu ſchaffen, das der Idee der Mutter Chriſti entſpricht und nicht blos derjenigen eines ſchönen Weibes.

Man hat auch mehrere Porträts der Apoſtel Petrus und Paulus in den Katakomben vorgefunden und zwar auf gemalten Gläſern. Hier ſind die Bildniſſe noch nicht mit den Attributen, dem Schwerte und den Schlüſſeln, verſehen, die man ihnen beizulegen pflegt; allein der Typus ihrer Geſichter hat ſich bis auf den heutigen Tag in vielen berühmten Gemälden fortserhalten. St. Paulus erſcheint mit dem kahlen, ſpärlich mit Haaren beſezten Haupte und mit der geraden, ziemlich langen Naſe, welche ſein Geſicht bis auf die gegenwärtige Zeit ſo kenntlich macht, St. Petrus mit einem Büſchel Haare auf der Stirne, der ſein Geſicht weſentlich vor andern auszeichnet. Außerdem finden ſich in den Katakomben auch viele Abbildungen anderer

Heiligen, welche nicht ohne Werth für den christlichen Alterthumsforscher sind und zu manchen ernsten Reflexionen Anlaß geben. — Endlich finden sich in den Katakomben noch Malereien, die rein historische Bilder, besonders aus dem neuen Testamente oder der spätern Entwicklung der Kirche, darstellen; z. B. Taufe, Agapen, Leiden der Martyrer und öfters Gegenstände, die auf die Religion keine, wenigstens keine unmittelbare Beziehung haben.

Sehr viele dieser Malereien in den Katakomben sind in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus verfertigt worden, und können wir an ihnen am deutlichsten sehen, in welchem Zustand sich die ursprüngliche christliche Malerei befand.

D'Agincourt, der die Katakomben auf dem Berge Cölius und eine andere unweit des pincianischen Thores und die der Priscilla besucht und untersucht hat, sagt: er habe im Jahre 1783 fünf Grabmäler mit Malereien entdeckt, die alle ihren Ursprung ins zweite Jahrhundert zurückdatiren; ferner, die Malereien an den Plafonds der beiden Oratorien der Katakombe der Priscilla seien im zweiten oder dritten Jahrhundert entstanden. Alle zeichnen sich durch gute Komposition aus; besonders aber das Gemälde, das den Propheten Elias vorstelle, der auf einem Wagen zum Himmel fährt und seinen Mantel dem Propheten Elisäus zurückläßt. „Nie wurde dieser Gegenstand," sagt D'Agincourt, „von irgend einem neuern Maler mit so viel Würde und Erhabenheit dargestellt." Der Erwähnung werth sind auch die Malereien, die in den Katakomben des heiligen Saturnin und des heiligen Kalixtus aufgefunden und die ohne Zweifel am Ende des dritten Jahrhunderts verfertigt wurden. Auf einem Gemälde findet sich eine jener drei heldenmüthigen Frauen abgebildet, Namens Priscilla, die ihren Eifer und ihre Anhänglichkeit an die christliche Religion besonders dadurch bethätigten, daß sie das Blut und die Leiber der Martyrer sammelten und in den unterirdischen Gewölben begruben. Wahrscheinlich stellt das Bild die zweite Priscilla vor, die die Gemahlin eines Punikus war und zur Zeit Antonins lebte. Die dritte kann es jedenfalls nicht vorstellen, da diese erst am Anfange des vierten Jahrhunderts lebte. Diese Malereien sind

ziemlich steif und zeugen von einem weniger geübten Pinsel. Wir dürfen uns übrigens darüber nicht wundern, wenn wir bedenken, daß die christlichen Maler mit ihren Werken durchaus nicht zu gefallen und zu glänzen suchten, daß sie weit weniger auf Kunstfertigkeit und die kunstgerechte Vollendung ihrer Arbeiten als auf die Verehrung Gottes und der heiligen Martyrer und auf die Erbauung und Ermunterung der Gläubigen zu ähnlichen Thaten gesehen haben. Ueberdies konnte der Gedanke an die beständigen Gefahren, der Schrecken und die Angst, in der die Christen leben mußten, der freien Entwicklung der Kunst nicht gar förderlich sein. Dazu kommt noch, daß sie ihre Malereien nicht an der Tageshelle, sondern in jenen Grabstätten verfertigen mußten, wo auch beim Lampenschein eine gewisse schauererregende Dunkelheit herrschte, die geeignet war, das Gemüth zur Andacht zu stimmen und eine lebhafte Sehnsucht nach dem andern Leben zu erwecken. Und doch sagt d'Agincourt von den ersten christlichen Malereien: „Die Zeichnung ist correct, und darf der der besten Zeit an die Seite gestellt werden." Die frühesten Kunstversuche, sagt v. Rumohr in seinen italienischen Forschungen, gewähren nicht den Anblick einer ununterbrochen und sicher fortschreitenden Entwicklung; aber, indem sie dem tiefsten Verfalle der alten Bildung angehören, schließen sie doch zugleich den Anbeginn, Ursprung und ersten Lebenskeim der neuern Kunst in sich ein. Rumohr erkennt recht wohl, daß die ältesten christlichen Kunstdenkmäler nicht in allen Beziehungen gleichsam Alles in Allem leisten und bieten können, daß sich aber in allen Darstellungen Würde und Hoheit des Charakters, etwas Feierliches in Stellungen und Gebärden aussprechen, was zu allem Ernsten und Gediegenen in der neuern christlichen Kunst den Grundton angegeben.

Eine neue, wesentlich von der antiken verschiedene Idee spricht sich in den alten christlichen Malereien, überhaupt in allen alten Kunstdenkmalen der Christen aus. Unbegreiflich erscheint es daher, wie man die ersten christlichen Jahrhunderte stets mit einer späten Abendröthe und nicht vielmehr mit dem anbrechenden Morgen vergleichen kann. Während die römische Malerei jener Zeit keinen einzigen großartigen Gegenstand, wie in früherer,

in der antiken Zeit, mehr darstellt; während die damalige Kunst eine Magd des schlechten Geschmacks und des Luxus geworden ist, einen Ruhm darein sezt, glänzende und helle Farben anzuwenden und Mauern ohne gehörige Auswahl und Anordnung der Gegenstände zu bemalen; während man, wie Plinius sagt, die Farben, statt Ideen auszuführen, mit Darstellung von Landschaften, ländlichen Spielen und phantastischen Bildern verschwendete; während der gute Geschmack immer mehr verschwand, und das Studium der Natur und Anatomie immer mehr vernachläßigt wurde; während, wie Petronius sagt, Götter und Menschen an einem Haufen Goldes mehr Gefallen fanden als an den Werken des Apelles, Phidias und anderer *aberwizigen* Griechen; da sehen wir die Christen so viele und mitunter bewunderungswürdige Malereien in ihren Katakomben fertigen; treffen wir Gemälde, die sich durch eine gewisse Würde und Hoheit und majestätische Einfalt auszeichnen; sehen wir die Malerei nach Inhalt und Form ganz umgestaltet. Und wir sollten uns überreden lassen, daß die *christliche* Malerei im Verfall und nicht vielmehr in ihrem Beginnen, in ihrer ersten Entwicklung begriffen war?

In der Antike machen die Kräfte der Natur und die *Gestalt des Menschen*, der als die Einheit der Natur oder als das vollkommenste Gebilde der Natur gefaßt wird, den Nerv und Athem der künstlerischen Darstellung aus. Die christliche Kunst dagegen macht über diesen Kräften der Natur noch ein höheres Walten anschaulich, dem die Gegenstände der Natur, Bäume, Thiere und Menschen, wie die Pflanze dem Lichte sich zuwenden. Die Natur, die Sinnenwelt ist mit andern Worten der Boden der antiken, die innere Welt des Geistes der Boden der christlichen Malerei. Deßhalb spricht sich in allen christlichen Gemälden etwas Unausſprechliches, Unerforschliches aus, das in keine Form sich fassen läßt und wodurch Alles verklärt wird. Die älteste christliche Malerei hat ein eigenthümliches Prinzip geschaffen und sie sollte bei dieser Lebensthätigkeit und Kraftfülle schon dem Untergehen und gänzlichen Zerfall sich nähern? Die christliche Malerei, der eine ganz neue Form in ihren Darstellungen eigen ist, soll kaum nach ihrer Geburt an dem traurigen

Looſe der antiken Theil genommen haben? Die chriſtliche Malerei ſchließt ſich zwar an die Leiſtungen des römiſchen Alterthums an; aber ſie befolgt ein neues Geſez. Die Geſtalten der Antike erſcheinen meiſtens nackt und mußten ſo erſcheinen, um die ſchönen Formen als einheitliches, harmoniſches Ganzes darzuſtellen und zur Anſchauung zu bringen. In der chriſtlichen Malerei dagegen iſt dem Nackten wenig Raum gegeben; die Geſtalten erſcheinen in weiten, faltenreichen Gewändern; nur das Geſicht, die Hände und Füße ſind unbedeckt. Auf die Schönheit der Formen, auf die freie, ſpielende Bewegung der Gewänder, auf angenehme, den Sinnen ſchmeichelnde Darſtellung iſt wenig Rückſicht genommen. Und doch ſpricht ſich in dieſen minder graciöſen, manchmal ſogar ſteifen Zügen und Formen eine gewiſſe Größe und Erhabenheit des Geiſtes, eine Würde und Stärke des Charakters aus, daß man mit Verwunderung und Staunen vor dieſen ehrwürdigen Denkmälern der alten chriſtlichen Kunſt ſtehen bleibt. Der neue Geiſt des Chriſtenthums hat auch neue Formen gebildet. Die erſten Chriſten hatten zwar an den Werken der Alten gelernt und ihren Geſchmack gebildet, aber die Formen ihrer Werke ahmten ſie nicht nach; ſie erfanden nicht blos neue Gegenſtände der Darſtellung, ſondern ſie gaben ihnen auch neue entſprechende Formen. Das Chriſtenthum hat die Malerei gereinigt, umgeſtaltet und neubelebt. Im Blute der Martyrer getauft und wiedergeboren ſehen wir in den dunkeln Räumen der Katakomben die Malerei der Chriſten in einem neuen Lichte, wie Chriſtus auf Tabor glänzen.

Aus dem Bisherigen werden wir wohl erſehen, daß zwiſchen antiker und chriſtlicher Malerei ſowohl dem Inhalt als der Form nach ein weſentlicher Unterſchied ſtattfindet, und daß in den drei erſten Jahrhunderten durchaus nicht, wenn auch die antike Malerei immer mehr ihrem Verfall entgegenging, von einem Verfall der chriſtlichen Malerei die Rede ſein kann, daß im Gegentheil dieſe Jahrhunderte als die Zeit des anbrechenden Morgens der chriſtlichen Malerei bezeichnet werden müſſen.

B.

Die chriſtliche Malerei vom vierten Jahrhundert bis zu ihrer ſogenannten Wiedergeburt.

Bezeichnet man ſo gerne die drei erſten chriſtlichen Jahrhunderte als die Zeit der Abenddämmerung der ſinkenden und nach und nach gänzlich verſchwindenden Kunſt, ſo beliebt man faſt allgemein die Zeit, von der wir jezt ſprechen, als die Zeit des gänzlichen Zerfalls der Kunſt zu brandmarken, ſo daß man verſucht ſein könnte, zu glauben, die Kunſt ſei plözlich von der Erde verſchwunden und wir befänden uns in einer ſchauerlich finſtern Nacht, wo kein Stern, geſchweige denn der Mond zu ſehen iſt. Allerdings iſt die Zeit des Untergangs des weſtrömiſchen Reiches, die Zeit der Völkerwanderung eine ſtürmiſche, vielbewegte, eine Zeit des chaotiſchen Kampfes zwiſchen verſchiedenartigen Kräften und Elementen, die den Künſten und Wiſſenſchaften nicht hold und förderlich waren, wie überhaupt kriegeriſche, aufgeregte Zeiten den Muſen nicht hold ſind. Wenn aber inmitten dieſer chaotiſchen Zuſtände und des zunehmenden Verderbens der antiken Kunſt der neue Geiſt des Chriſtenthums ſich immer mehr entwickelt, neue Schöpfungen hervorbringt und in allen Kunſtformen ſich ausſpricht, ſo daß er den kommenden Generationen einen neuen, belebenden Impuls mittheilt und ihnen vielfach maaßgebend wird, werden wir dieſe Zeit als die traurige Periode des Zerfalls auch der chriſtlichen Kunſt bezeichnen dürfen? Gehen wir nur vom Standpunkte der Naturwiſſenſchaften aus, ſo müſſen wir bedenken, daß oft die ſchönſte Fülle der herrlichſten organiſchen Geſtaltung und die eigentliche Blüthe des Lebens aus einem chaotiſchen Zuſtande des Kampfes hervorgeht, daß die elementaren Kräfte ſich oft lange ringend und ſtreitend durcheinander bewegen, ehe ſie ſich in ein harmoniſches Gleichgewicht ſezen und ordnen und im ſchöpferiſchen Augenblicke durch eine ſolch glückliche Miſchung gegenſeitig befruchten, aus welcher dann ein neues Daſein in reinſter Form, wenn der Kampf vorüber iſt, ſiegreich ans Licht hervortritt. Eine ſolche Zeit des

chaotiſchen Kampfes iſt auch die Zeit der Völkerwanderung; es iſt ein Völkerfluthen, wo die verſchiedenartigſten Kräfte und Elemente der Menſchheit in Kampf geriethen. Der Anſtoß wurde im Oſten gegeben; die Gothen gedrängt ſtürmen auf das morſche römiſche Staatsgebäude ein. Und gewöhnlich pflegt man dieſen Gothen und ihren Verheerungen den Verfall der Kunſt zuzuſchreiben; die italieniſchen Schriftſteller nennen ſogar Alles, was in Werken der Kunſt ihnen nicht zuſagt, gothiſch. Daher der Name der gothiſchen Architektur für einen den Italienern fremdartigen, aber doch ſehr durchgebildeten Baugeſchmack, der erſt entſtanden iſt, nachdem die Gothen ſchon längſt vom Schauplaz der Geſchichte abgetreten waren. Nach den Weſtgothen ſtürmten die Rugier und Heruler unter Odoaker auf das römiſche Reich ein und eroberten es; dieſe wurden wieder verdrängt von den Oſtgothen unter Theodorich. Nicht lange ſtund es an, ſo erfolgte die blutige Rückeroberung Italiens unter Juſtinian und bald darauf brachen die Longobarden ein und bildeten ein neues Staatsverhältniß, das den künſtleriſchen Beſtrebungen durchaus nicht günſtig war. Italien war kein einiges Reich mehr unter Einem Oberhaupte innerhalb ſeiner natürlichen Grenzen: es war unter feindliche Mächte getheilt und der beſtändige Zankapfel derſelben. Die Griechen hatten Ravenna mit ſeinem Stadtgebiete, das römiſche Dukat, Sicilien, einige Städte und Landſchaften an der Küſte. Das nördliche Italien bis an die Sümpfe Venedigs gehörte den Longobarden. So blieb es mit geringen Veränderungen bis zur Unterwerfung der Longobarden durch die Franken im achten Jahrhundert. Italien wurde alſo von fremden Beherrſchern regiert; und welchen Einfluß die Machthaber auf Künſte und Wiſſenſchaften ausüben, iſt aus der Geſchichte und täglichen Erfahrung hinlänglich bekannt. In den griechiſchen Städten und Gebieten wurde die Kunſt weit mehr und beſſer gepflegt, als in den longobardiſchen. Die Longobarden waren überhaupt keine Freunde der Kunſt, zumal ſie meiſt dem Arianismus huldigten; und von den Arianern wiſſen wir, daß ſie dem kirchlichen Beſizthume und Glanze ungünſtig und feindlich waren. Wenn daher dieſe Zeit nicht gerade reich iſt an glänzenden Leiſtungen der Kunſt, ſo dürfte die Urſache hievon

nicht in dem neuen Geiſte des Chriſtenthums, ſondern eher in äußern Umſtänden zu ſuchen ſein, von denen ja großentheils die Entwicklung der menſchlichen Fähigkeiten abhängt. Wie wir in dieſen Jahrhunderten einen Kampf auf Leben und Tod zwiſchen Heiden- und Chriſtenthum erblicken, ſo treffen wir auch in den heiligen Hallen der Kunſt Empörung und Krieg. Die Zeit der Völkerwanderung, durch die offenbar der heidniſche Norden zum Lichte des Chriſtenthums geführt werden ſollte, durch die ihnen, ſtatt im Süden feſte, irdiſche Wohnpläze zu erhalten, der Weg zu den ewigen, himmliſchen Wohnungen gezeigt werden ſollte, waren der Kunſt überhaupt und der Malerei insbeſondere nicht günſtig. Es war übrigens ſchon genug, wenn nur das Beſtehende erhalten wurde. Weit entfernt aber, daß dieſe Völker das Vorhandene ſich nur angeeignet hätten, nehmen wir im Gegentheile Denkmäler wahr, die durchaus nicht von einem Verfall der Malerei und der Kunſt überhaupt zeugen. Der neue chriſtliche Geiſt trat mit dem heidniſchen in den Kampf; daher der große Reichthum von ſo wechſelnden Beſtrebungen und verſchiedenartigen Erſcheinungen. Und in dieſem Kampfe gründete er auf den Trümmern der alten Kunſtformen ſein geiſtiges, überſinnliches Reich. Und wenn er auch nicht augenblicklich Alles umzugeſtalten und in der vollendetſten Form darzuſtellen vermochte; ja, wenn leztere in dieſem Kampfe ſogar litt und im Vergleich mit der antiken weniger vollkommen genannt werden muß, ſo muß man auch bedenken, daß das Chriſtenthum die Völker mit ſeinem Sauerteige erſt durchdringen und durchſäuern, ihre Anſchauungsweiſe und all ihre Lebensverhältniſſe zuerſt umgeſtalten mußte, bevor dieſer Geiſt in entſprechender, ſchöner Form erſcheinen konnte. Der chriſtliche Geiſt ſah allerdings, um ſein eigenthümliches Weſen zu erhalten, wenig auf das Gute und Schöne der Antike; er wollte lieber in einer minder ſchönen, ſogar ſchlechtern Form erſcheinen, als durch ein fremdes, ſeinem Weſen widerſprechendes Element glänzen und dabei langſam hinſiechen und untergehen. Eben dadurch aber, daß er ſein eigenthümliches Weſen bewahrte und aus dieſem heraus ſeine Form bildete, wurden ſeine Kunſtſchöpfungen maaßgebend für die ſpätern Jahrhunderte und die nothwendige Vorausſezung der Vollkommenheit

jener Werke, die wir jezt noch bewundern und anſtaunen. Dieſe chaotiſche Zeit iſt daher der fruchtbare Boden, aus dem ſich neues moraliſches und intellektuelles Leben entwickelt hat. Die erſte Wirkung ſolcher erſchütternder und furchtbarer Bewegungen konnte daher für Kunſt und Wiſſenſchaft nicht anders, denn zerſtörend oder wenigſtens unterbrechend und hemmend ſein; und dieſer traurige Zuſtand der politiſchen Verworrenheit und beſonders die lange Dauer desſelben kann deßhalb kein wohlthuendes, ſondern nur ein unbehagliches, unangenehmes Gefühl hervorrufen. Das weſtrömiſche Reich unterlag endlich dem Andrängen der nordiſchen Völker. Die chriſtliche Kunſt ging indeß nach dem Untergange des weſtrömiſchen Reiches nicht unter, ſondern durch die Vermiſchung der geſunden, körperlich und geiſtig ſtarken Germanen mit der unaufhaltſam dahinſinkenden römiſchen Menſchheit wurde die chriſtliche Malerei und Kunſt überhaupt auf einen geſunden, kräftigen Boden verpflanzt, und daraus ſproßte jene ſpätere Geiſteskultur hervor, die ſo reich an Blüthen und herrlichen Früchten iſt. Nachdem die Römer verweichlicht und verkommen, und in jeder Beziehung tief geſunken waren, ſollte der kräftige Stamm der Germanen nicht blos der Träger des Chriſtenthums, ſondern auch der chriſtlichen Kunſt werden. Und wenn wir auch bei dieſen naturwüchſigen Germanen nicht gleich die vollendetſten Werke der Malerei und der Kunſt überhaupt treffen, ſo werden wir dies nicht auffallend finden, noch weniger werden wir dies einen Verfall der chriſtlichen Kunſt nennen, im Gegentheil wäre es zu verwundern, wenn wir bei ihnen ſogleich vollendete Kunſtprodukte wahrnehmen würden. Immerhin aber zeigt ſich in ihren verhältnißmäßig zahlreichen Werken die lebendig entwickelnde, und ſich immer mehr erweiternde Kraft des chriſtlichen Geiſtes und Glaubens. Wie wir bei den erſten chriſtlichen Schriftſtellern die attiſche Anmuth eines Xenophon, die kunſtreichen, vollen Perioden eines Livius, und die rhetoriſche Gewandtheit und Vollkommenheit eines Demoſthenes nicht in gleicher Weiſe finden, aber doch bei ihnen eine Fülle von mannigfaltigen und tiefen Kenntniſſen, eine Schönheit, Rundung und Vollkommenheit der Sprache und Darſtellung in der reichſten Entwicklung wahrzunehmen iſt; ſo treffen wir auch in den Kunſtwerken dieſer Zeit

nicht gerade die Vollkommenheit der antiken Form, aber immerhin eine Kraft und Würde und Tiefe des chriſtlichen Geiſtes, die durchaus nicht mit Verachtung übergangen werden darf, ſondern als die nothwendige Vorausſezung der kommenden Kunſtgeſchichte bezeichnet werden muß. Im Oriente, wo die Gründung der neuen Reſidenz Konſtantinopel an der Stelle des alten Byzanz von großem Einfluß auf die Entwicklung der Kunſt und der Malerei insbeſondere war, bemerken wir dieſe Kraft, Fülle, Tiefe und Allſeitigkeit des chriſtlichen Geiſtes nicht. Dort erhielt ſich die Nationalität länger, bis ins fünfzehnte Jahrhundert, bis zur Eroberung des Reichs durch die Türken im Jahre 1453, und ebendeßhalb iſt daſelbſt eine gewiſſe Monotonie des Geiſtes wahrzunehmen. —

Während alſo die drei erſten Jahrhunderte unſerer chriſtlichen Zeitrechnung jene Epoche bilden, die wir als die Zeit der Morgendämmerung der chriſtlichen Kunſt bezeichneten, wo mit dem zweien Fiat in der Schöpfung das Licht der chriſtlichen Religion und Kunſt im römiſchen Weltreiche zu leuchten anfing, und mit Konſtantin dem Großen endlich ſiegreich aus der langen Unterdrückung und Verfolgung hervorging; können wir die fünf folgenden Jahrhunderte, die den chaotiſchen Zwiſchenzuſtand in der Weltgeſchichte, oder den Uebergang aus dem untergehenden Alterthum zu der ſich aus dieſem Untergange bildenden chriſtlichen Zeit begreifen, die Zeit des Uebergangs der untergehenden antiken Malerei zu der ſich neugeſtaltenden rein chriſtlichen Malerei, oder den Morgen der chriſtlichen Malerei nennen. Wie in dieſer Zeit, nachdem der Sturm ſich gelegt, die Wolken ſich zertheilt hatten und nun das reine Himmelsfirmament des chriſtlichen Glaubens erſchienen war, die germaniſchen Stämme mit der römiſchen Grundlage in Eins verſchmolzen den feſten Boden bildeten, aus dem die europäiſchen Nationen hervorwuchſen; wie die Wiſſenſchaft aus den Trümmern und Ueberbleibſeln der alten Bildung ſich mit neuer Kraft entwickelte und immer mehr eine chriſtliche und göttliche ward; ſo wurde auch die chriſtliche Malerei beim Untergange der antiken auf einen neuen Boden verpflanzt, auf dem ſie immer mehr gedieh und aus dem ſpäter jene Früchte hervorwuchſen, vor denen wir jezt noch mit Staunen

und Bewunderung ſtehen bleiben. Ghiberti ſagt zwar in ſeiner gedrängten Ueberſicht der Kunſthiſtorie vom Verfalle der antiken Kunſtbildung bis auf Cimabue: „Zur Zeit des Kaiſers Konſtantin und des Pabſtes Sylveſter überwog der chriſtliche Glaube. Die Abgötterei erlitt ſo große Verfolgung, daß alle Statuen und Malereien zerſtört und die Kunſt von ihrer alten Würde und Achtbarkeit herabgewürdigt ward. Und ſo vergingen mit den Statuen, Gemälden, Büchern auch die Grundzüge und Regeln, welche zu dieſer herrlichen und lieblichen Kunſt anleiten. Und um allen Anſchein des Götzendienſtes zu entfernen, verordneten ſie, daß alle Kirchen weiß (das heißt, unbemalt) ſein ſollten. Damals ward, wer Bildhauereien und Malereien machte, mit ſchweren Strafen belegt; und ſo ging die Bildner- und Malerkunſt verloren und jeder Begriff derſelben. Nachdem es mit der Kunſt vorbei war, ſtanden die Tempel unbemalt 600 Jahre lang. Die Griechen begannen die Kunſt mit größter Ungeſchicklichkeit wieder auszuüben. In eben dem Maaß aber, als die alten Griechen darin geſchickt waren, zeigten ſie ſich in dieſem Zeitalter geiſtlos und roh.“ Allerdings, das iſt wahr und muß man zugeſtehen, daß durch das Ende der Verfolgungen dadurch, daß die chriſtliche Religion Staatsreligion wurde, die Begeiſterung der Chriſten, die inmitten der Verfolgungen immer zugenommen hatte, und der Eifer derſelben in Ausſchmückung der Katakomben mit Gemälden nachließ, und daß die Thätigkeit der Chriſten ſich von der Malerei ab mehr auf die Baukunſt, auf Errichtung ſchöner, Gottes würdiger Tempel richtete. Wenn aber Ghiberti meint und behauptet, alle Gemälde des Alterthums ſeien durch chriſtliche Eiferer zerſtört worden und die Malerkunſt und ſogar der Begriff davon ſei verloren gegangen, ſo iſt das eine übertriebene, unwahre Behauptung, die durch neuere Unterſuchungen hinlänglich widerlegt iſt. Nicht einmal die Bilderſtürmer im oſtrömiſchen Reiche ſind ſo kannibaliſch verfahren und nicht einmal in jener bilderſtürmenden Zeit wurde dieſe Kunſtübung gänzlich abgebrochen. Im Gegentheil wollen wir aus der Geſchichte der Muſiv- und Miniatur-Malerei zeigen, daß von einem Zerfall der chriſtlichen Malerei in dieſer Zeit durchaus nicht die Rede ſein kann. Die Wahrheit unſerer Behauptung wollen wir

mit vielen Beiſpielen beweiſen. Giampini in ſeinem berühmten Werke „Vetera monimenta“ ſagt: „Würden wir alle jene Kunſtſchäze beſizen, welche aus dieſer Zeit ſtammen, welche namentlich die römiſchen Päbſte zur Erbauung und Belehrung des Volkes in Muſivgemälden und andern kirchlichen Denkmälern der Nachwelt hinterlaſſen haben, wir hätten unzählige Zeugniſſe, die uns den frommen Sinn und die große Kunſtfertigkeit der frühern Zeiten darſtellen und unwiderlegbar zeigen würden.“ Leider wurden aber in dieſer Sturmperiode, wo ein Volk das andere verdrängte, ein Reich gegründet wurde, um eben ſo ſchnell wieder unterzugehen, wo Throne errichtet wurden, um wieder umgeſtürzt zu werden, wo Alles die Vergänglichkeit und Hinfälligkeit des Irdiſchen predigte, ſehr viele, ja wohl die meiſten Gemälde und Kunſtgegenſtände zerſtört. Denken wir nur an die Plünderungen Roms unter Genſerich und im ſiebenten Jahrhundert, wo die Plünderung und Zerſtörung alter und chriſtlicher Kunſtſchäze ſo groß und außerordentlich war, daß man alle frühern gothiſchen Zerſtörungen und den Schaden, den ſie angerichtet hatten, gegen dieſe griechiſche Verwüſtung für Nichts achtete. Die Schiffe, welche einen großen Theil jener geraubten Kunſtſchäze nach Konſtantinopel führen ſollten, fielen den Arabern in die Hände und gingen zu Grunde, ohne daß man weiß, wohin ſie gekommen ſind. Wir müſſen uns daher auf die Geſchichte der Muſiv- und Miniatur-Malerei in dieſer Zeit beſchränken, die uns die ſicherſte und beſte Anſchauung von dem Zuſtand der damaligen chriſtlichen Malerei in ihren Ueberreſten verſchaffen können. Es ſcheint, daß die chriſtlichen Maler dieſer Zeit im Hinblick auf den Wechſel der Dinge, die Zerſtörung und den Untergang ſo vieler Kunſtgegenſtände hauptſächlich ihre Mühe auf Moſaik verwandten, um ihren Werken längere und geſichertere Dauer zu geben. Alſo ſchreiten wir zuerſt an die Werke der Muſivmalerei. Ihr verdanken wir die Erhaltung einer großen Anzahl von hiſtoriſchen, der Zerſtörung entgangenen Monumenten, während die Erzeugniſſe der andern Zweige der Malerei theils durch Menſchenhände, theils durch den Zahn der Zeit vernichtet wurden. Sie hat uns die

alten Prinzipien der Malerei und beſonders der chriſtlichen Malerei, die Geſtalten der wichtigſten heiligen Perſonen, wenn auch nicht ganz, doch ihrem Hauptcharakter und ihren Grundzügen nach überliefert; und ſo iſt die Moſaik in den chriſtlichen Tempeln eine gemalte Tradition und daher von größter Wichtigkeit für die Geſchichte der chriſtlichen Malerei. Der Vorwurf, den Plinius der alten Moſaik machte, daß ſie an die Stelle der wahren Malerei getreten ſei und derſelben geſchadet habe, trifft die chriſtliche Moſaik nicht, wenn man ſich die Mühe nehmen will, die Werke, die ſie für die chriſtliche Religion hervorgebracht hat, näher zu betrachten. Die Muſivmalerei ſezt ſchon einen guten Maler voraus, der ein Bild zu entwerfen und zu zeichnen verſteht und dabei die Farben gut zu unterſcheiden und anzuwenden weiß. Sie erfordert im Grunde genommen eine größere Anſtrengung des künſtleriſchen Sinnes und der Phantaſie und iſt mit größerer Mühe verbunden, da die Geſtalten in größern Dimenſionen ausgeführt werden müſſen. Der Urſprung dieſer Malerei iſt in das graueſte Alterthum zu verlegen. Sie wurde beſonders in Aſien ſchon frühzeitig zur Verſchönerung der Palläſte angewandt, deren Boden und Mauern man mit koſtbaren Moſaiken bereicherte. Ciampini meint, wir verdanken ſie den Perſern; von dieſen ſei ſie zu den Aſſyrern, von dieſen wieder zu den Griechen und endlich von da zur Zeit Sullas nach Latium gekommen. Wir laſſen die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieſer Behauptung dahingeſtellt ſein; ſo viel iſt gewiß, daß ihrer ſchon im Buche Eſther Kap. 1, 6. Erwähnung geſchieht: „Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et parco stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat.“ Ebenſo gewiß iſt, daß die Griechen und Römer ſie theils zu hiſtoriſchen, theils zu mythologiſchen Darſtellungen anwandten. Der ſchon öfters genannte Plinius ſchreibt wenigſtens, daß damit ſchon ganze Wände bemalt geweſen ſeien. „Parietes,“ ſchreibt er, „toti operiuntur interraso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis.“ (35. 1.) Die Chriſten haben dieſe Kunſt vervollkommnet und viel nüzlicher gemacht, indem ſie dieſelbe anwandten, um Meiſterwerke zu kopiren und unſterblich zu machen. Was das Wort Moſaik, Muſiv

betrifft, so leiten Einige dasselbe von musa ab, Andere von *μουσεῖον*, und wurde damit eine harmonische Zusammensezung von farbigen Steinchen angedeutet, wie in der Musik die verschiedenen Töne ein harmonisches Ganze bilden; wieder Andere leiten es, und das scheint die beste, sachgemäßeste Ableitung zu sein, vom Hebräischen מָסַךְ (sprich: masach), was mischen bedeutet und Musiv oder Mosaik wäre also gleichbedeutend mit mistura, Mischung. Wie nemlich bei der Mischung von Flüssigkeiten ihre kleinsten Theile sich verbinden, so daß man sie zulezt nicht mehr unterscheiden kann, so täuscht auch diese feine Zusammensezung von Steinen das Auge. Unter Mosaik versteht man daher nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche Nichts Anderes, als ein Werk, das durch die künstliche Zusammensezung fester und farbiger Stoffe (seien diese von Natur oder durch Kunst farbig) entsteht und entweder ein Bild aus der Natur, oder Mythologie, Geschichte ꝛc. darstellt. Die Gegenstände, welche von den Alten hiezu am gewöhnlichsten angewendet wurden, waren Steine, Marmor und Platten von Glas. Man nahm Gegenstände von verschiedener Form und Größe und darnach unterscheidet man drei Hauptarten in der Mosaik; das opus tesselatum, sectile und vermiculatum. Die älteste Art war das opus tesselatum, wahrscheinlich so genannt, weil die bläulichte Lava und die weißen Steine, die gewöhnlich zum Pflastern angewendet wurden, die Form von Würfeln hatten, die von fast ganz gleicher Größe und Gestalt waren. In den Tempeln und Palläſten der Großen wurden indeß nicht blos Lava und weiße Steine, sondern auch Marmor von verschiedener Farbe, Porphyr, Granit und andere kostbare Stoffe in viereckiger, runder, drei- und vieleckiger Form zusammengesezt, um zierlich und schön eingelegte Felder hervorzubringen. Die Figuren gewährten einen herrlichen Anblick und sind solche noch, wie Ciampini und d'Agincourt angeben, in der Kirche des heiligen Klemens, Sylvester, der vier Gekrönten in Rom, in der Kirche der heiligen Maria in Cosmedin, und des heiligen Kreuzes zu Jerusalem zu sehen.

Die zweite Art von Mosaik nannte man opus sectile, wahrscheinlich, weil der Marmor in Blätter oder dünne Platten

geſchnitten wurde, je nachdem der Gegenſtand es erforderte, den man ausführen wollte. Dieſe Art von marmornem Fournier gebrauchte man beſonders gerne zu Verkleidungen von Mauerwerken. In der Kathedralkirche zu Ankona findet ſich noch eine ſolche Moſaik.

Die dritte Art, das opus vermiculatum, wurde aus ſehr kleinen Steinchen, aus marmornen oder gläſernen Fragmenten zuſammengeſezt, die wie auf dem Rücken ſehr verſchieden punktirte Würmer ausſahen. Dieſe Moſaik diente hauptſächlich zum Schmucke von Gewölben und den obern Theilen des Hauſes. Die vielen und bedeutenden Werke der Moſaik aus verſchiedenen Zeiten geben uns hauptſächlich die Mittel an die Hand, bei dem Mangel der übrigen Quellen uns vom Stande der Malerei in dieſen verachteten und verrufenen Zeiten des Mittelalters zu überzeugen.

Nachdem die Chriſten im vierten Jahrhundert durch den Kaiſer Konſtantin den Großen ihre Freiheit erhalten hatten, fingen ſie an, Tempel zu bauen und dieſelben zur Ehre der allerheiligſten Dreifaltigkeit und der ſeligſten Jungfrau Maria mit Bildern zu ſchmücken. Sie bedienten ſich hiezu häufig der Moſaik. Wie die Heiden auf den Böden, Mauern und Gewölben ihrer Tempel Scenen abbildeten, die ihnen die Wohlthaten oder die Strafen ihrer Götter ins Gedächtniß zurückriefen; ſo machten es auch die Chriſten, ſie bildeten Gegenſtände ab, die ſie an die unzähligen Wohlthaten Gottes und namentlich an die größte derſelben, an das Werk der Erlöſung und den endlichen Sieg des Kreuzes erinnern ſollten. Damit glaubten ſie, Gott zu ehren und eine ſchuldige Pflicht des Dankes zu erfüllen. Eine ſolche chriſtliche Moſaikarbeit findet ſich ohne Zweifel aus den Zeiten Konſtantins ſtammend an den Gewölben des Mauſoleums der Konſtantia bei Rom (S. Konſtanza). Es finden ſich zwar daran bacchiſche Embleme; allein dieſelben haben eine ganz andere Beziehung und Bedeutung als auf heidniſchen Gemälden. Die Weintrauben deuten offenbar auf Chriſtus, der ſich ſelbſt den Weinſtock nannte. Ueberhaupt würde man ſehr irren, wollte man die chriſtliche Moſaik nur als eine Nachahmung der heidniſchen betrachten. In der chriſtlichen Moſaik ſpricht ſich ein neuer,

eigenthümlicher Geiſt aus und tritt in mehr oder weniger konventionellen Umriſſen in die Erſcheinung. Den Beweis hiefür liefert eine Moſaik, die ſich in der Paulskirche außerhalb der Mauern Roms befindet und gewöhnlich „der Triumphbogen" genannt wird. Dieſes Werk befand ſich oberhalb des Hauptaltars dieſer Kirche. Der Heiland erſcheint auf dieſem Triumphbogen in all ſeiner Herrlichkeit und empfängt auf demſelben die Huldigung und Anbetung der Himmelsbewohner. Wollte man nun behaupten, der chriſtliche Maler habe einen heidniſchen Triumphbogen und Gebrauch, überhaupt eine heidniſche Form nachgeahmt, ſo wäre dies offenbar irrig. Man kann höchſtens ſagen, der chriſtliche Maler ſei durch die Huldigungsfeierlichkeit, bei der den römiſchen Kaiſern ein Triumphbogen errichtet wurde, auf dieſe Idee gekommen. Der Triumphbogen, auf dem Chriſtus ſich befindet, tritt in dieſem Moſaikgemälde ganz in den Hintergrund und verſchwindet ſozuſagen. Die Hauptſache und der Hauptgedanke iſt die Anbetung Chriſti von ſeinen Heiligen und die Huldigung, die ſie ihm darbringen.

Will man alſo in der chriſtlichen Moſaik noch von Nachahmung der heidniſchen Form, oder heidniſcher Bilder ſprechen, ſo iſt darunter jedenfalls nur das Formellſte an der Form zu verſtehen. Gewöhnlich wurde in der Halbkuppel der Altar-Tribune der Erlöſer auf einem Throne ſizend oder als Weltenrichter mit ſymboliſchem Bildwerke umgeben dargeſtellt. Die Mauer, die den Bogen der Tribune umgab, wurde meiſtens mit Scenen aus der geheimen Offenbarung Johannis bemalt, um damit die göttliche Macht und Herrlichkeit Jeſu Chriſti anzudeuten. An den übrigen Räumen der Kirche fanden ſich nicht ſelten Darſtellungen aus dem alten Teſtament, Züge aus dem Leben Jeſu, Bildniſſe Marias, der Apoſtel, Evangeliſten, der Martyrer und Bekenner. Die reichſten Schäze an Moſaiken beſizt Rom in ſeinen Cömeterien, Kirchen und Muſeen, und Ravenna. Von Karl dem Großen an wurde auch in Deutſchland, Frankreich und England in dieſer Beziehung nicht Unbedeutendes geleiſtet.

Unter die ſchäzenswertheſten Muſivgemälde Roms rechnet Ciampini mit Recht das in der Kirche der heiligen Sabina befindliche, das der Pabſt Cöleſtin I. ums Jahr 424 ausführen

ließ. Dies Gemälde stellt einen Bogen mit fünfzehn Brustbildern dar. In der Mitte befindet sich Christus; auf der einen Seite von ihm sieht man Bethlehem, auf der andern Jerusalem, die Hauptorte, aus denen der Menschheit die Quellen des Heiles floßen. In Bethlehem ist ja der Erlöser geboren und in Jerusalem hat er durch seinen Tod der Welt das Leben gegeben. Rechts und links von Christus hängen drei Lampen, um das Licht anzudeuten, das die Geburt und der Tod Christi in der ganzen Welt verbreiteten. Ueber dem Bogen fliegen 9 Tauben, zum Zeichen, daß nur die Einfältigen das Licht des Evangeliums erkennen und sich von ihm durchleuchten lassen. — Das ganze Gemälde zeichnet sich durch gute, sinnige Anordnung und correcte Zeichnung aus, und beweist, daß in jener Zeit die christliche Malerei durchaus nicht gesunken war. Außer diesem Gemälde befindet sich über der größern Pforte derselben Kirche ein anderes, das ganz oben die Symbole der vier Evangelisten vorstellt (der Ochs, der Löwe, der Mensch und der Adler). Weiter unten rechts steht ein mit einer Toga bekleideter Mann, der den rechten Zeigefinger erhebt und mit der linken Hand seine Toga hält. Es ist der Völkerlehrer Paulus, wie er das Evangelium verkündet. Auf der linken Seite steht Petrus, ebenfalls lehrend, wie man aus seiner erhobenen Rechten schließen muß. Zu den Füßen des Petrus befindet sich eine Frau mit einem offenen Buche und der Unterschrift: „Ecclesia ex circumcisione.“ Die nemliche Frau findet sich zu den Füßen des Apostels Paulus mit der Unterschrift: „Ecclesia ex gentibus.“ Offenbar ist diese Frau ein Bild der christlichen Kirche; das Buch in ihrer Hand ist die heilige Schrift, in welcher der christliche Glaube enthalten ist.

Das Ganze verräth Geschmack und einen tiefen christlichen Geist in der Anordnung und Ausführung. Dieses einzige Musivgemälde, wenn wir sonst keines aus dieser Zeit besäßen, würde die Behauptung, daß die christliche Malerei sehr gesunken war, hinlänglich widerlegen. Indeß können wir viele andere anführen, die diesen Beweis noch mehr erhärten.

In der Kirche der heiligen Maria major befindet sich eine Mosaik, die ebenfalls im 5. Jahrhundert etwa ums Jahr 433 gefertigt wurde.

Vor Allem fällt der Triumphbogen des Pabstes Xystus ins Auge, der sehr schön gearbeitet und ausgeschmückt ist. In der Mitte desselben ist das Monogramm Christi angebracht ☧.

Darüber befindet sich ein rundes Gemälde, auf dem ein Buch mit sieben Siegeln abgebildet ist, über welches das Kreuz emporragt. Darunter stehen die Worte: „Xystus episcopus plebi Dei.“ Christus wird in diesem Bilde als Sieger durch seinen Kreuzestod dargestellt. Außer diesem Mosaikwerke finden sich im Schiffe und an den Seitenwänden der Kirche noch andere, welche die göttliche Abkunft und die Gottheit Jesu Christi vor Augen führen, wie z. B. die Verkündigung Mariä, die Anbetung der drei Könige aus dem Morgenlande, der unschuldige Kindermord, Christus unter den Lehrern. In dieser Zeit nemlich, da der Pabst Cölestin I. diese Kirche mit Gemälden schmücken ließ, drohte die nestorianische Häresie sich immer weiter zu verbreiten. Nestorius behauptete: Christus sei bloßer Mensch, der mit dem Logos verbunden sei. Christus ist hienach nicht Gott, sondern Gott wohnt nur in ihm.

Um nun den Glauben der Christen an die Gottheit Jesu Christi zu stärken und zu befestigen und sie gegen die Irrlehre des Nestorius einzunehmen, scheint es, daß Pabst Cölestin hauptsächlich solche Mosaiken habe fertigen lassen, die auf die Gottheit Christi Bezug hatten. Diese Mosaiken sind also durchaus das Werk des frommen Glaubens und Sinnes und muß man hauptsächlich die Würde und Majestät bewundern, die sich in ihnen ausspricht. Es ist übrigens dies nicht die einzige Kirche, deren Mosaiken sich durch Würde und Majestät der Figuren auszeichnen; d'Agincourt sagt: Im 4. und 5. Jahrhunderte treffen wir mehrere Mosaiken, die namentlich dem Christuskopfe Würde und Majestät zu verleihen wußten; ebenso Bilder vom guten Hirten und Lamme Gottes, bei denen man mit Vergnügen verweilt und an denen man wahre, naturgetreue Bewegung wahrnehmen kann. Zu diesen Mosaiken rechnen wir jene, die sich in den Oratorien des heiligen Johannes des Täufers und des heiligen Evangelisten Johannes in der Lateran-Taufkirche zu

Rom finden, die wahrscheinlich auf Befehl des Pabstes Hilarius ums Jahr 462 ausgeführt wurden. Auf einem dieser Musivgemälde sind verschiedene Vögel, Blumen ꝛc. in schöner Ordnung abgebildet. In der Mitte steht ein Lamm, jenes Lamm, das die Sünden der Welt hinwegnimmt. Im Oratorium Johannis des Täufers findet sich fast die gleiche Mosaik; nur stehen daselbst an den vier Seiten die vier Evangelisten, jeder mit einem Buche in der Hand. Wer die Abbildung hievon bei Ciampini näher ansehen will, wird finden, daß diese Mosaik ein Meisterwerk ist, das mit vielem Geschmack, mit großer Mühe und Sorgfalt ausgearbeitet ist. (Ciampini tab. 76.) — Andere, wenn auch weniger gelungene Mosaiken finden sich in der Kirche des heiligen Paulus an der Straße nach Ostia und in der zur Ehre des heiligen Johannes des Täufers im Jahre 451 erbauten Kirche. Die Musivarbeiten in lezterer stellen Johannes den Täufer am Ufer des Jordans dar. In der Linken hält er ein Kreuz, in der Rechten eine Schale, aus der er Wasser über das Haupt Christi hinabgießt, der bis an die Rippen im Wasser steht. Ueber dem Haupte Christi schwebt der heilige Geist. Um diese mittlern Figuren stehen die zwölf Apostel, von denen jeder einen Kranz in der Hand trägt. Der Künstler fand es für nothwendig, unter jedes Bild den Namen zu sezen. Das Gelungenste an dieser Arbeit ist die ziemlich leicht fließende Gewandung. — In der Kirche des heiligen Paulus an der Straße nach Ostia findet sich ein großer Bogen mit Musivarbeit, die Leo I. im Jahre 441 ausführen ließ. Zu oberst an dem Bogen erblickt man das Bild des Erlösers, das mit einem runden, goldenen Diadem geschmückt ist. Vieles am Bilde Christi ist jedoch nicht mehr erkennbar. Zu seiner Rechten und Linken stehen die Patriarchen und Apostel mit Kränzen in den Händen mit ehrfurchtsvoll geneigten Häuptern, als wollten sie sagen: „Unser Gott ist würdig, Ehre, Lob und Ruhm zu empfangen.“ Wenn auch diese eben angeführten Mosaiken nicht zu den gelungensten gezählt werden können, so darf man daraus noch keinen Schluß auf den Verfall der Malerei überhaupt ziehen. Denn wie in den blühendsten Zeiten der Dichtkunst auch mittelmäßige und schlechte Gedichte vorkommen, so wird es sich auch in der Malerei verhalten;

und man iſt deßhalb noch nicht berechtigt, den Stab über eine ganze Zeit zu brechen.

Einige Decennien ſpäter, etwa im Jahre 472 wurde in der Kirche der heiligen Agatha, die in der Straße Subura liegt, eine Moſaik ausgeführt, die den beſten, den gelungenſten an die Seite geſtellt zu werden verdient und den deutlichſten Beweis liefert, daß die chriſtliche Malerei im 5. Jahrhundert nicht im Verfall begriffen war. Dieſe Moſaik iſt zwar heut zu Tage nicht mehr zu ſehen, ſie ging im Jahr 1592 zu Grunde; indeß hat der Dekan und Auditor an der Rota romana, Franziskus Penna, ſie, bevor ſie zu Grunde ging, genau zeichnen laſſen und in ſeinem Berichte ſagt er, daß ſie eine der ausgezeichnetſten Moſaiken geweſen ſei. Chriſtus ſitzt, von ſeinen zwölf Apoſteln umgeben, auf einer Kugel; die rechte Hand hat er erhoben; in der linken hält er ein Buch. Zu ſeiner Linken ſteht Petrus, nur mit Einem Schlüſſel in der Hand, während er bisher gewöhnlich mit zweien abgebildet wurde. —

Eines der ſchönſten Moſaikgemälde Roms wurde ums Jahr 526 — 530 in der Tribuna von Cosma e Damiano ausgeführt. Chriſtus ſchwebt in majeſtätiſcher Würde zwiſchen fünf Heiligen und dem Pabſt Sixtus IV. — Die ſpätern Moſaiken in Rom aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert ſind meiſtens Kopien und es gebührt ihnen hauptſächlich dieſes Verdienſt, daß ſie eine Menge von guten Formen menſchlicher Körper, Draperien ꝛc. aufbewahrt haben.

Wie in dieſer Zeit auf dem Gebiete der Wiſſenſchaft weniger Originelles zu Tage gefördert, ſondern mehr die vorhandenen Schäze der alten und älteſten chriſtlichen Zeit geſammelt und durch Abſchreiben der Nachwelt erhalten wurden; ſo wurden auch in der Malerei nicht gerade viele neue Erfindungen gemacht, ſondern mehr durch Kopien die vorhandenen Schäze der Nachwelt erhalten. Es ſpricht ſich allerdings in dieſen Moſaiken eine gewiſſe Einförmigkeit aus; aber auch etwas Großartiges, Majeſtätiſches iſt an ihnen nicht zu verkennen, und ſo haben ſie wenigſtens den Weg zur glänzenden Weiterentwicklung der Malerei gebahnt. — Wir führen aus dem 7. Jahrhundert nur die Moſaik in der Altartribune von S. Agnes bei Rom an, die ſehr einfach und aus-

drucksvoll ist. Etwas später (640 — 642) ist die Mosaik in einer Nebenkapelle des Baptisteriums beim Lateran; sodann sind noch kleinere Arbeiten dieser Gattung in S. Stephano Rotundo, in S. Pietro in Vinculo und S. Teodoro etwa ums Jahr 680 zu nennen. — Aus dem 8. und 9. Jahrhundert stammen sehr viele Arbeiten, welche die seligste Jungfrau Maria vorstellen. Besonders erwähnt aber d'Agincourt ein Mosaikgemälde aus dem 9. Jahrhunderte, das die heilige Stadt und seine Bewohner darstellt nach der geheimen Offenbarung Johannis. Dasselbe, sagt er, zeichne sich aus durch Schönheit der Anordnung und Auffassung und sei ein kostbarer Schaz. — Andere wenig gelungene Mosaiken mit dicken Gestalten, dunkeln Umrissen, ohne Schattenangabe sind das im leonischen Triclinium beim Lateran, das von Nereo und Achilleo (800), die Mosaiken von S. Prassede, S. Cecilia und von S. Maria della Navicella (817 — 824), und die von S. Marco (844).

Ebenso bedeutend wie die Mosaiken in Rom sind für die Geschichte der christlichen Malerei die Musivgemälde in Ravenna; sie sind wohl noch wichtiger und von höherm Interesse, als sie größtentheils in ihrer ursprünglichen Gestalt und durch moderne Restaurationen nicht entstellt sind. Unter die ausgezeichnetsten Mosaiken Ravennas rechnet Ciampini ein Musivgemälde in der Kirche der heiligen Agatha, das am Ende des 4. oder am Anfang des 5. Jahrhunderts der Bischof Exuperantius ausführen ließ. Christus sizt auf einem mit Edelsteinen besezten Throne; die Rechte hat er erhoben zum Segnen oder Lehren, während seine Linke auf einem Evangelienbuch ruht, das auf seinem linken Knie liegt. Sein Gewand ist blau; sein Haupt umgibt ein aus Edelsteinen gebildetes Kreuz. Zu seiner rechten und linken Seite steht ein Engel in weißem Gewande, mit ausgebreiteten Flügeln und einer weißen Stola, während Christus eine von Gold glänzende Stola trägt. Ciampini sagt, diese Mosaik gehöre zu den ausgezeichnetern und verrathe viel Eleganz. (Ciampini tabl. XLVI.) — Ein anderes Musivgemälde, das besonders wegen seiner reichen, geschmackvollen Ornamentirung auffällt, findet sich in der Kirche des heiligen Nazarius und Celsus, in der Grabkapelle der Galla Placidia, der

Tochter des Kaisers Theodosius des Aeltern, das eben diese Placidia ums Jahr 440 ausführen ließ. In der Mitte des Tempelgewölbes, das den Sternenhimmel in Musiv darstellt, strahlt ein drei Fuß langes und einen Fuß breites Kreuz. An den vier Ecken der Wölbung sind die Bildnisse der vier Evangelisten. Das Gewölbe wird von vier Bogen gehalten, und auf jedem dieser Bogen sind Bilder angebracht, namentlich fallen zwei mit Togen bekleidete Männer auf, zu deren Füßen ein Gefäß mit Wasser steht, auf welches zwei Tauben zufliegen. Das Gemälde kann ein in jeder Beziehung gelungenes genannt werden und bleibt, was die Komposition, Ausführung und Zeichnung betrifft, Nichts zu wünschen übrig.

In der nemlichen Kirche sind noch andere sehr werthvolle Mosaiken, von denen eine den Sarkophag der Placidia vorstellt. In der Mitte steht Christus mit dem Kreuz auf der rechten Schulter. Die Falten seines Gewandes sind wie vom Winde in die Höhe geblasen; in der Hand hält er die heilige Schrift. Vor ihm ist ein Feuer, in welchem ohne Zweifel die häretischen Schriften des Nestorius verbrannt werden sollen. — Auf einem andern Mosaikgemälde ist Christus abgebildet, wie er sich mit der linken Hand auf sein Kreuz stüzend auf einen Felsen sezen will. Mit seiner Rechten streichelt er Schafe, die 5 an der Zahl nach ihm hinblicken, als wollten sie auf seine Hirtenstimme horchen. Man sieht, die Idee des Gemäldes ist sehr schön und neu; die Anordnung sinnig, nur an der Zeichnung ist Manches auszustellen. — Auch aus dem 6. und 7. Jahrhunderte hat Ravenna Mosaiken aufzuweisen. Die bedeutendsten und wegen der ächt künstlerischen Behandlung werthvollsten sind die im Chore von S. Vitale, die unter Justinian vollendet wurden. (Agnelli und Comment. von Bachini obs. I. und II.) Rumohr erwähnt ein musivisches Deckengemälde aus dieser Zeit, das im äußern Gange der venetianischen Markuskirche sich befindet und das er selbst gesehen hat. Er glaubt, daß dasselbe der Schule von Ravenna entsprossen sei, da Venedig damals im nächsten Verbande mit Ravenna stand. Er zählt es unter die Hauptwerke der christlichen Malerei und sagt: Die Schönheiten der Anordnung und Auffassung, welche darüber

reichlich verbreitet sind, werden hoffentlich bald einige Künstler oder Kunstfreunde veranlassen, ein so wichtiges Werk mit Geschmack und Genauigkeit in den Druck zu geben, ehe es, wie so viele andere zu Rom und Ravenna durch Vernachläßigung untergeht. — Aus dem Bisherigen werden wir wohl ersehen, daß es, wenn auch Manches an den christlichen Mosaiken zu wünschen übrig bleibt, den Künstlern doch keineswegs an Gefühl und Geist in der Erfindung, Anordnung und Ausführung gefehlt hat. Versezen wir uns zudem in jene chaotischen Zeiten des Umsturzes und der Verwüstung, ist es nicht genug, daß der christliche Geist eine eigenthümliche von der heidnischen wesentlich verschiedene Malerei geschaffen und so viele Werke hervorgebracht hat, von denen ein großer Theil verschwunden und nicht zu unserer Kenntniß gelangt ist? In der That, der Geist, der in jener Zeit nicht gänzlich sank, der damals Neues schaffen konnte, und der Nachwelt neue Bahnen vorzuzeichnen fähig war, verdient nicht ein schwacher, gemeiner oder gewöhnlicher genannt zu werden, der Geist kann nicht im Sinken, der muß im kräftigen Fortschreiten begriffen gewesen sein.

Auch im griechischen Reiche wurde vom 4. und 5. Jahrhunderte an, wie Geschichtschreiber erwähnen, eine ungeheure Menge von Mosaikarbeiten ausgeführt, namentlich sah man in Konstantinopel viele Abbildungen von Konstantin M. und der Helena, von Christus, den Aposteln und der Jungfrau Maria. Indeß haben Feuersbrünste, Erdbeben, die Bilderstürmer und Muhammedaner einen großen Theil von diesen Malereien zerstört. Ueberreste sind noch in der Sophienkirche zu sehen. Vom siebenten Jahrhunderte an übte der byzantinische Geschmack großen Einfluß auf die Malerei des Abendlandes aus.

Italien wurde immer mehr in Kultur und Kunst von Byzanz abhängig und dieser Einfluß wurde um so größer, als im elften Jahrhundert griechische Künstler eine eigene Schule zu Venedig gründeten, wo nicht blos Venetianer, sondern auch Florentiner und andere Italiener gebildet wurden und die Kunst der Mosaik mit nach Hause brachten. Im nemlichen Jahrhundert wurden auch griechische Meister in andere Gegenden Italiens berufen; so ließ der Abt Didier von Monte Cassino mehrere Künstler anno

1066 von Konſtantinopel kommen, um das Kloſter, das er hatte erbauen laſſen, mit Malereien zu ſchmücken. Ueberhaupt beweist der Styl, der ſich in den römiſchen Moſaiken des 12. und 13. Jahrhunderts ausſpricht, und die Namen der Meiſter klar und deutlich, daß alle dieſe Künſtler aus Einer Quelle, aus griechiſcher Schule geſchöpft haben. Aus Chroniken vom Ende des 11., 12. und 13. Jahrhunderts iſt leicht zu erſehen, daß der Eifer in der Moſaik nicht nachgelaſſen hat; wir finden ſogar, was wir in früheren Jahrhunderten nicht treffen, Namen von berühmten Moſaikarbeitern, z. B. den Namen eines Pietro, Apollonius, Andreas Taſi. Sehr ſchöne Moſaiken aus dieſer Zeit finden ſich in der prachtvollen Kirche zu Monreal, die der König von Sicilien, Wilhelm der Gute, hatte ausführen laſſen. Ueberhaupt kann man, aus den Moſaiken zu ſchließen, nicht vom Verfall der chriſtlichen Malerei ſprechen. In den meiſten Arbeiten ſpricht ſich etwas Zierliches, Nettes, ſogar Majeſtätiſches aus, wenn man auch an manchen den Ausdruck und gute Zeichnung vermißt.

Im fränkiſchen Reich ließ Karl der Große, der die Moſaikarbeiten in Rom geſehen und bewundert hatte, mehrere Moſaiken in der Baſilika zu Aachen ausführen. Eines der gelungenſten dieſer Werke ſtellt Karl ſelbſt dar, wie ihm der Apoſtel Petrus zum Zeichen der Dankbarkeit für den dem heiligen Stuhle und der Kirche geleiſteten Schuz und Hülfe eine Standarte überreicht. Ebenſo fanden ſich nicht unbedeutende Moſaiken in der Münſterkirche zu Aachen. Und Ermoldus Nigellus gibt uns eine ſehr intereſſante Beſchreibung von dem reichen Gemäldeſchmuck im Pallaſte Karls des Großen zu Ingelheim. Derſelbe war mit einer Menge von Scenen aus der alten Geſchichte, den erſten chriſtlichen Jahrhunderten, aus ſeiner eignen und ſeiner Vorfahren Geſchichte geſchmückt. In der dortigen Baſilika waren auf der einen Seite nicht weniger als zwanzig Scenen aus dem alten, auf der andern ebenſoviele aus dem neuen Teſtamente dargeſtellt. Wenn wir in Frankreich und Deutſchland in jener Zeit der Barbarei, wie man zu ſagen pflegt, wenige und zum Theil ſehr unvollkommene Kunſtwerke treffen, ſo darf uns dies nicht befremden, da der vom Chriſtenthum erleuchtete Geiſt der

germanischen Nation noch nicht gehörig erstarkt und lebendig war, um diesem Geiste eine entsprechende Form geben zu können. Die Germanen hatten sich zwar durch die Völkerwanderung mit den Römern ausgetauscht, der deutsche Stammcharakter, die deutsche Natur und Heldenkraft hatte sich mit dem römischen Weltverstande sozusagen verschmolzen und in Harmonie gesezt. Aber es fehlte dieser Mischung noch die höhere Weihe des Christenthums. Die Germanen waren zwar zum Theil schon mit dieser göttlichen Lehre bekannt; aber der größte Theil wurde erst durch irische Missionäre zum Christenthume bekehrt. Es waren hauptsächlich die Missionäre Kolumban und Gallus, Emmeran, Korbinian, Kilian, Trudbertus und besonders Bonifazius, die im 6., 7. und 8. Jahrhunderte das Licht des Christenthums in Deutschland verbreiteten. Können wir daher bei diesem kräftigen Volke Etwas Anderes erwarten, als daß es Anfangs mit kräftigen und ungefügen Strichen den ihm inwohnenden Geist anzudeuten und ihm Form zu geben suchte? Wäre es nicht lächerlich, von einem Zerfall der Kunst in dieser Zeit bei einem Volke sprechen zu wollen, das kaum erst angefangen, aus seinem halbbarbarischen Zustande sich herauszuwinden? Aber bereits im 10. und 11. Jahrhundert und noch mehr in den beiden folgenden entwickelte sich der neue christlich-germanische Geist; er streifte allmählig das Rauhe und Herbe, das Dunkle und Phantastische ab, bildete sich zu einer wunderbaren Klarheit und Anmuth durch, und erlangte eine solche Selbstständigkeit, daß er den romanischen Styl verdrängte und den „germanischen" erzeugte. Und dies geschah in einer Zeit, wo nicht einmal die Fürsten und Großen des Reiches den Werth der Künste zu würdigen verstanden, wo man eher das Schwert als den Pinsel zu führen wußte. Hauptsächlich waren es die Klöster, welche nicht blos den Wissenschaften, sondern auch den Künsten als Zufluchtsstätten in dieser Zeit dienten.

Hier in diesen stillen Mauern wurde, während furchtbare Kriege, bürgerliche Umwälzungen und Angriffe feindlicher Barbaren Europa erschütterten und verheerten, die Malerei, diese Tochter des Friedens, von der göttlichen Vorsehung der Obhut von Klosterbrüdern anvertraut. Diese frommen Mönche, welche

wie Brüder zusammenlebten, beschränkten sich nicht blos darauf, hinter ihren Klostermauern Schmucksachen für Heilige, Reliquienkästchen aus Elfenbein, Holz oder Metall zu schnizen ꝛc., sie verfertigten auch eine Menge von Miniaturgemälden, womit sie Manuskripte auszuschmücken suchten. Und diese Miniaturgemälde sind es hauptsächlich, die uns über den Zustand der christlichen Malerei während der Zeit des sogenannten Zerfalls Aufschluß geben können, weßhalb wir im Folgenden etwas weitläufiger von der Miniaturmalerei handeln werden.

Die Miniaturmalerei verdient weit mehr als die Mosaik den Namen „Malerei", da sie wirklich im Stande ist, den Gedanken sozusagen Körper und Farbe zu verleihen; da sie alle Empfindungen der Seele, alle Leidenschaften darstellen und zur Erscheinung bringen, da sie uns an entfernte Orte versezen und verflossene Zeiten und Handlungen uns vergegenwärtigen kann, die uns eine einfache Erzählung weniger lebhaft und ergreifend zur Anschauung gebracht hätte. Diese Malerei ist so alt, wo nicht älter als schriftliche Aufzeichnungen von Thatsachen. Wenigstens wird von den Isländern erzählt, daß sie die Geschichte ihres Landes, bevor sie dieselbe schrieben, durch Malereien und Sculpturarbeiten an ihren Zimmerthüren und Bettladen aufbewahrt haben. Es scheint, daß die Miniaturmalerei und Schreibekunst sich gegenseitig zu Hülfe kamen. Während nemlich die Maler häufig die Namen der Personen und hie und da auch ihre Gespräche und dergleichen über oder unter die gemalten Figuren schrieben, nahm auch die Schreibekunst, um der niedern Bildungsstufe der Leser und dem klaren, richtigen Verständniß zu Hülfe zu kommen, oder um ihren Gedanken mehr Anschaulichkeit und Nachdruck zu geben, um sie faßlicher und klarer zu machen und dem Gedächtnisse tiefer einzuprägen, ihre Zuflucht zu den Umrissen und dem Kolorit der Malerei. Anfangs wurden wahrscheinlich nur einfache Zierrathen, einfache Zeichnungen neben der Schrift angebracht. Bald aber gebrauchte der Luxus glänzende, oft vergoldete Buchstaben. Leztere wurden besonders bei der heiligen Schrift und den Werken Homers angewandt, während man in gewöhnlichen Manuskripten nur Buchstaben von verschiedenen Farben nahm und sie mit Blumen und andern

Figuren verzierte. Endlich kam man auf den Gedanken, in die Manuſkripte wirkliche Bilder zu malen, die den Inhalt des Textes dem Auge zur Anſchauung vorführen und ſein Verſtändniß erleichtern ſollten. Dieſe Bilder in den Manuſkripten nennt man gewöhnlich Miniaturbilder; und dieſe Art Malerei gibt uns ſichern und genauen Aufſchluß über den Zuſtand der chriſtlichen Malerei während des Mittelalters.

Die erſten Malereien dieſer Art, welche die Geſchichte erwähnt, ſind Porträte, welche Varro den Lebensbeſchreibungen von 700 berühmten Männern beigeben ließ. Ohne Zweifel waren dieſe Malereien Kopien von den Originalporträten; denn Plinius ſagt: Varro hätte durch dieſes Mittel jenen Männern nicht blos die Unſterblichkeit ihres Namens geſichert, ſondern er habe ſie auch gewiſſermaßen auf der ganzen Erde vergegenwärtigt. (Immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique et claudi possint. Plin. lib. XXXV. 2.) Daß auch in den Manuſkripten der berühmten Bibliothek zu Alexandrien Miniaturgemälde ſich befanden, können wir daraus ſchließen, daß an derſelben ein eigener Maler angeſtellt war. Außer allem Zweifel aber iſt es, daß in den Sammlungen des Cicero, Attikus und einiger römiſcher Kaiſer Bücher ſich befanden, die mit Miniaturen verſehen waren. Seneka ſpricht ſchon von Büchern, die ein Gegenſtand des Luxus geworden und häufig in den Händen derer ſeien, welche ſie nicht verſtehen: (Senec. de tranq. anim. cap. 9.) Erſt durch Konſtantin den Großen bekam aber dieſe Art, zu malen, einen bedeutenden Aufſchwung. Konſtantin nemlich legte zu Konſtantinopel eine Bibliothek an und ließ beſonders die heilige Schrift mit koſtbaren Miniaturen verſehen. Nicht lange ſtand es an, ſo machte die chriſtliche Beredſamkeit herrliche Fortſchritte; die Schriften eines Laktantius, Athanaſius, Chryſoſtomus ꝛc. wurden abgeſchrieben und mit Bildern geziert. Namentlich erwarb ſich Theodoſius der Jüngere das Verdienſt, daß er die Bibliothek in Konſtantinopel vergrößerte und ſelbſt mit eigner Hand Manuſkripte mit Malereien ausſchmückte, weßhalb er den Beinamen „Kalligraph“ erhielt. Er ließ bedeutenden Werken allen Schmuck geben, den man ihnen damals zu geben wußte. Auch Caſſiodor,

nachdem er sich ins Kloster zurückgezogen hatte, zeichnete sich dadurch aus, daß er mehrere Manuskripte abschrieb und mit Bildern ausschmückte. Daß die Päbste für Ausschmückung der heiligen Schrift und der Schriften der Väter sehr besorgt waren, wird anzuführen überflüssig sein. Im 8. Jahrhundert beschäftigte sich hauptsächlich der Kaiser Theodosius III. in seiner Zurückgezogenheit damit, die Evangelien und andere werthvolle Bücher mit goldenen Buchstaben zu schreiben. Im 9. Jahrhundert ließen Karl M. und seine Söhne die heilige Schrift mit Miniaturen zum Kirchen- und Privatgebrauche versehen; und der Kaiser Michael schickte dem Pabste Benedikt III. ein Evangelium, das von dem Mönche Lazarus verfertigt und mit goldenen Miniaturbildern versehen war. In den folgenden Jahrhunderten, im 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., wurden in Frankreich, Deutschland und Italien so viele Miniaturen gefertigt (hauptsächlich erwarben sich in dieser Beziehung die Sforzas, Gonzaguas, Karl V., Robert von Neapel, Ludwig XI. und XII., Nikolaus V., Sixtus IV. und V., große Verdienste), daß mehrere Schriftsteller ihren Zeitgenossen deßhalb Vorwürfe machen.

Aus dem 4. und 5. Jahrhundert besitzen wir keine große Auswahl von christlichen Miniaturgemälden. Der größere Theil der aus dieser Zeit stammenden Manuskripte enthält Miniaturen zu den Werken Virgils. In den meisten derselben, sagt d'Agincourt, ist der Sinn des Dichters so genau ausgedrückt, als ob der Dichter selbst den Griffel geführt hätte. — Eines der ältesten Manuskripte findet sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, stammt aus dem 4. oder 5. Jahrhundert und enthält Scenen aus dem alten Testament. Wir sehen aus diesen Darstellungen, daß die Malerei vom profanen Gebiet ins heilige überging. Die Zeichnung ist, wie bei d'Agincourt tabl. XIX. zu ersehen ist, ziemlich steif und incorrect. Dagegen ist Originalität in der Auffindung und Anordnung der Gegenstände, wie bei der Flucht Evas und Adams aus dem Paradiese und Josefs vor der Frau Putiphars, nicht zu verkennen. — Ein anderes sehr interessantes syrisches Manuskript stammt aus dem 6. Jahrhundert (586), befindet sich in der Bibliothek des heiligen Laurenz zu Florenz und enthält sechsund-

zwanzig Tafeln mit Miniaturgemälden. Ein Gemälde ſtellt die Himmelfahrt Chriſti dar. Indem der Gottmenſch zum Himmel auffährt, kommen ihm Himmelsbewohner entgegen, um ihn anzubeten. Unten ſteht die Mutter Jeſu; auf ihrem Antlitz iſt Ruhe und Ergebenheit in den göttlichen Willen zu leſen; man ſieht, daß ſie auf dies wichtige Ereigniß gefaßt war. Zur Rechten und Linken Marias ſteht je ein Engel, die ſich zu den bekümmerten und beſtürzten Apoſteln wenden, als wollten ſie dieſelben tröſten. — Auf andern Blättern iſt die Verkündigung Mariä, die Kreuzigung Chriſti (Chriſtus iſt am Kreuze mit einem langen, bis auf die Knöchel reichenden Gewande angethan), das Grab Chriſti abgebildet. Die Zeichnung iſt allerdings nicht gut; die Figuren ſind ſteif, die Umriſſe ſcharf und dick aufgetragen; aber die Gedanken, die ausgedrückt werden ſollen, und die Ausführung ſind originell und geiſtreich. Den Künſtlern war es nicht ſo faſt um ſchöne, correcte Zeichnung als darum zu thun, den Inhalt der Manuſkripte klar und faßlich vor Augen zu ſtellen; deßhalb mußten ſie vor Allem auf gute Kompoſition und die Ausführung eines beſtimmten Gedankens ſehen; ihr Hauptbeſtreben mußte dahin gehen, daß der darzuſtellende Gegenſtand und der Inhalt des Manuſkripts ſich ſozuſagen deckten. — Eine andere wichtige Handſchrift ebenfalls aus dem ſechsten Jahrhundert führt Bandini an. Dieſelbe iſt eine Bibelüberſezung der Abtei auf Monte Amiata, die gegenwärtig im Beſize der Laurentiana zu Florenz iſt. Die Miniaturgemälde ſind zwar ziemlich kunſtlos, doch verdienen ſie immerhin Lob. (Bandini, cat. bibl. Leop. Laur. T. I. pag. 701. cap. I. Diss. de insign. cod. Bibl. Amiatino.) Das erſte Blatt enthält bibliſche Geräthe und Sinnbilder; das zweite ſtellt den Eſra dar, der die Bücher des alten Teſtaments vereinigt. Wenn die Zeichnung dieſer Miniaturen ziemlich ſteif und die Ausführung trocken zu nennen iſt, ſo trifft dagegen dieſer Tadel jene Miniaturgemälde nicht, die ſich in einem der Dombibliothek von Perugia angehörenden Bibelcoder finden. Dieſelben ſind höchſt wahrſcheinlich im ſiebenten Jahrhundert ausgeführt worden und zeigen, namentlich die erſte Federzeichnung, welche den Welterlöſer darſtellt, wie er vom Throne herab durch einen Engel dem Matthäus ſein Evangelium überreichen läßt,

Etwas Graziöses in der Bewegung und einen schönen, geschmackvollen Faltenwurf. — Daß die Miniaturmalerei damals nicht in Verfall gerathen war, zeigt besonders ein Manuskript aus dem 7. oder 8. Jahrhundert, das sich in der vatikanischen Bibliothek befindet. Dasselbe enthält viele Gemälde, welche die Kriegs- und Heldenthaten Josuas darstellen und ins Gedächtniß zurückführen sollen. (D'Agincourt, tabl. XXIX. XXX.) Auf lezterer Tafel ist Josua dargestellt, wie er der Sonne gebietet, stille zu stehen. Was die Erfindung und Anordnung des Stoffes betrifft, so halten diese Malereien, sagt d'Agincourt, wohl einen Vergleich mit den besten Zeiten der Malerei aus. Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Bewegungen und eine gewisse edle, Ehrfurcht gebietende Haltung muß man besonders an Josua bei seiner Anrede an die Soldaten bewundern. —

Wenn v. Rumohr die Behauptung aufstellt, daß vom 9. bis 12. Jahrhundert die Miniaturmalerei immer mehr gesunken sei, so können wir dieser Ansicht nicht beistimmen. Die Miniaturen bis ins 9. Jahrhundert sind durchaus nicht, wie v. Rumohr meint, bloße Nachahmungen oder gar Kopien antik-christlicher Bilder, wobei der Geist der Künstler allmählig schwächer und schläfriger geworden wäre, bis er endlich sanft eingeschlummert ist. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß der christliche Geist kein ruhender, unkräftiger, schwacher Geist ist, sondern daß er Kraft und Leben besizt, nicht blos Künste und Wissenschaften, sondern das ganze Leben und die ganze Welt umzugestalten. Dieser kräftige Geist ahmte nicht blos nach, sondern er brachte überall neue Schöpfungen hervor; das ersehen wir an den Gemälden in den Katakomben, an den ältesten christlichen Musiv- und Miniaturgemälden, worauf wir immer aufmerksam gemacht haben; das zeigt uns eine nicht unbedeutende Schule von Miniaturmalern am fränkischen Hofe, die, ohne den byzantinischen Einfluß leugnen zu wollen, den romanischen und byzantinischen Styl durchaus nicht blos nachahmten oder gar nur Kopien lieferten, im Gegentheil durch große Selbstständigkeit und Originalität sich auszeichnen, welche an den auffallend nördlichen Charakteren und den nicht selten ganz fränkischen Bekleidungen leicht zu erkennen ist; dies zeigen endlich die angelsächsischen

Miniaturen, in denen ſich der chriſtliche Geiſt dieſes Volkes durchaus als einen ſelbſtſtändigen und kräftigen erweiſt, der auf wahrhaft originelle Weiſe in den willkürlichſten, ſeltſamſten Schnörkeleien in die Erſcheinung tritt. Es iſt eine unerwieſene, unhiſtoriſche Anſicht, daß die chriſtliche Kunſt und beſonders die Malerei nur ſolange geblüht habe, als ſie bei der heidniſchen in die Koſt gegangen iſt und ſich kümmerlich von den Abfällen und Broſamen derſelben genährt hat. Die chriſtliche Malerei hat eine natürliche, ſtufenweiſe fortſchreitende Entwicklung, die nicht mit einer hohen Stufe von Vollkommenheit anfängt und dann immer mehr und mehr von dieſem herrlichen Anfange abweicht. Doch hier genügen pſychologiſche Gründe nicht allein, die geſchichtlichen Belege geben den Ausſchlag. Wir hätten alſo durch Miniaturen aus dem 9., 10. und 11. Jahrhundert zu erweiſen, daß die chriſtliche Malerei in dieſer Zeit nicht von Jahrhundert zu Jahrhundert geſunken und zerfallen, ſondern ſich, wenn auch nicht weiter entwickelt, doch auf gleicher Stufe erhalten habe. Daß der chriſtliche Geiſt im 9. Jahrhunderte noch kräftig genug war, neue Schöpfungen hervorzubringen, erſehen wir aus mehrern Miniaturen einer Handſchrift aus dieſem Jahrhundert, die ſich in der Bibliothek der Minerva zu Rom befindet. Es ſind daſelbſt die verſchiedenen Stufen und Ceremonien bei der Ordination von Klerikern durch einen Biſchof dargeſtellt. Der Gegenſtand iſt hoffentlich nicht der Antike entnommen; er iſt neu. Die Zeichnung allerdings läßt aus dem ſchon einmal angeführten Grunde gar Manches zu wünſchen übrig; aber die Idee des Ganzen iſt eine großartige; die Haltung und das ganze Weſen des Biſchofs iſt ein würdevolles, majeſtätiſches; in den Klerikern ſpricht ſich Demuth, Hingebung an die Kirche und Opferwilligkeit aus. — Das Nemliche gilt von einem andern Manuſkript mit Miniaturen ebenfalls aus dem 9. Jahrhunderte. Daſſelbe wird in der Bibliothek der Minerva zu Rom aufbewahrt und enthält mehrere Darſtellungen, von denen die Segnung des Taufwaſſers und die Spendung des heiligen Sakramentes der Taufe durch Untertauchen die wichtigſten ſind. Selbſt d'Agincourt, der vom tiefen Zerfall der chriſtlichen Malerei in dieſer Zeit ſpricht, anerkennt an dieſen Miniaturen die Tiefe und Neuheit der Gedanken,

obwohl er die Zeichnung, Ausführung und dergleichen sehr tadelt. An den Miniaturen, welche sich in der heiligen Schrift von St. Paul befinden und gleichfalls dem 9. Jahrhundert ihre Entstehung verdanken, bewundert er sogar die daselbst angebrachten Zierrathen; er spendet ihnen großes Lob und stellt sie denen aus den Zeiten des bessern Geschmacks an die Seite. (II. Bd. S. 61.) —

Das wichtigste Manuskript aus dem 9. Jahrhundert befindet sich in der vatikanischen Bibliothek zu Rom. Dasselbe enthält für jeden Tag des Jahres (respektive eines halben Jahres) eine Geschichte oder Lebensbeschreibung eines Heiligen, welche durch Miniaturen geziert und erläutert ist. Die Zahl dieser Gemälde auf Goldgrund ist 430 und sind dieselben nicht blos von großer Bedeutung für die Geschichte der christlichen Malerei, sondern auch für die Kenntniß der kirchlichen, bürgerlichen und militärischen Kostüme jener Zeit. Diese Malereien sind nicht das Werk Eines, sondern mehrerer Künstler, von denen wir acht Namen kennen. Sie heißen: Pantaleon, Simeon, Michel, Blachernita, Mena, Simeon Blachernita, Michel Mikros, Nestor. Wir haben also hier eine ganze Schule vor uns, die, wenn sie auch mangelhafte Kenntniß der Anatomie verräth und den Figuren keine Rundung zu geben weiß, doch den Personen eine eigenthümliche Würde und Majestät zu verleihen versteht. In der Darstellung der zum Tode Verurtheilten zeigt sich troz einer gewissen Monotonie, die in der Sache selbst liegt, eine merkwürdige Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Komposition, weßhalb diese Gemälde eine unerschöpfliche Quelle von Modellen für Maler geworden sind, welche später diesen Theil der Heiligengeschichte behandelten. — Wer dieses Manuskript aufmerksam und unparteiisch betrachtet, der wird gewiß nicht von einem Rückschritt, sondern eher von einem Fortschritt der christlichen Malerei sprechen.

Dieser Kunstzweig wurde hauptsächlich durch Karl den Großen gefördert und gewann viel an Ausbildung durch seine Bemühungen. Karl suchte nicht allein das Studium der lateinischen und griechischen Sprache, der heiligen Schrift und der Wissenschaften überhaupt zu befördern; sondern er ließ sich besonders die Baukunst und Malerei zu heben angelegen sein. Um

leztern Zweck zu erreichen, forderte er von den Klerikern große Gewandtheit in der Kalligraphie, damit sie Bücher nicht nur abschreiben, sondern auch ausmalen könnten. Sicherlich haben wir dieser Vorschrift die Zunahme der Miniaturmalerei im 9. und 10. Jahrhundert und die größere Ausbildung derselben zu danken. Wie man daher in dieser Zeit, wo die Zahl der Miniaturen so außerordentlich zunahm, und etwa von der Zeichnung abgesehen mitunter sehr gelungene Stücke geliefert wurden, vom Zerfall der Malerei sprechen kann, können wir uns nicht anders als durch jene unhistorische Ansicht erklären, auf die wir schon einigemal aufmerksam gemacht haben. Wenn wir Malereien vom 9. bis zum 12. oder 13. Jahrhunderte unparteiisch prüfen, so müssen wir zwei Klassen machen; eine Klasse, die einen schlechten, niedern Styl, und eine andere, die einen bessern, höhern Styl verräth. Wir müssen nemlich unter den Malern aus diesen Jahrhunderten, welche die Manuskripte ausmalten, eigentliche Maler, oder Maler von Profession, und Kalligraphen unterscheiden. Daß in ihren Werken ein großer Unterschied sich ausspricht und zwar bei Gemälden aus ein und derselben Zeit, versteht sich von selbst. Die Werke der Kalligraphen sind leicht zu erkennen an der fehlerhaften, schlechten Zeichnung, geistloser Komposition und mechanischer Ausführung; während den Malereien der eigentlichen Maler bessere, naturgetreuere Zeichnung, leichte Contouren, lebhafte, gut aufgetragene Farben und eine ungleich bessere Ausführung eigen ist. Nicht selten kam es aber auch vor, daß ein Stück von einem eigentlichen Maler erfunden und gezeichnet, und von einem Kalligraphen gemalt wurde. Deßhalb kann ein Gemälde in einer Beziehung Gutes und Gelungenes, in anderer Schlechtes und Fehlerhaftes zugleich bieten. Wir gestehen daher gerne zu, daß vom 9. bis 12. Jahrhunderte manche Miniaturen gefertigt wurden, die mit den Arbeiten der vorhergehenden Jahrhunderte keinen Vergleich aushalten, und daß man im Hinblicke auf solche Karrikaturen leicht versucht werden kann, einen Rückschritt und Verfall der Malerei überhaupt anzunehmen.

Dahin rechnen wir vor Allem die Miniaturen der italienischen Schule im 10., 11. und 12. Jahrhundert, die sich fast ohne

Ausnahme durch schlechte Zeichnung, Ausdruckslosigkeit im Gesichte, unnatürliche Stellung, durch eine steife, harte Manier auszeichnen. Dies beweisen verschiedene Malereien aus dem 11. Jahrhundert, welche auf den innern Mauern des Hauptthors der Abtei des heiligen Vinzenz und Anastasius nahe bei Rom sich finden und ganz verschiedenartige Gegenstände, z. B. Thaten Karls des Großen, Schlösser, Landschaften, Geschäfte und Verrichtungen von Mönchen, Leichenbegängnisse, die Darbringung des heiligen Meßopfers und dergleichen, darstellen. Besonders schlecht sind ein Gemälde mit dem „Ecce homo" aus dem 12. Jahrhundert von einem Maler Guido von Bologna und ein Porträt des heiligen Franziskus von einem Maler Lukas aus dem 13. Jahrhundert, endlich eine mater dolorosa, bei deren Anblick man sich kaum des Lachens enthalten kann. Viel besser sind dagegen die Miniaturen aus diesen Jahrhunderten zu dem Hymnus „Exultet jam angelica turba", der am Charsamstag von einem Diakon abgesungen wurde. Der Text ist auf Rollen geschrieben in vier Kolonnen. Die Figuren sind umgekehrt neben dem Texte abgebildet, so daß das Volk, während der Diakon las oder sang, den Inhalt an den Figuren erläutert sah. Die Komposition des Ganzen spricht angenehm an, und d'Agincourt sagt, einige Theile seien sehr gelungen und spreche sich in ihnen eine gewisse Grazie aus, die man in dieser Zeit nicht erwarten sollte. (L. c. II. Bd. S. 69.) Auch eine gewisse Originalität in der Erfindung und Darstellung läßt sich wahrnehmen, wie z. B. die Darstellung des Sündenfalls (o felix culpa). Nicht ohne künstlerischen Werth sind auch die Freskomalereien, welche Pabst Honorius III. im Jahre 1216 ausführen ließ. Dieselben stellen Scenen aus dem Leben der Heiligen Vinzenz und Anastasius dar, ihre Martern und Verehrung, und spricht an ihnen die ziemlich richtige Zeichnung, die Einfachheit der Anordnung und gelungene Ausführung an. Nicht ohne Grund wird man daher auch bei der italienischen Schule dieser Zeit zwischen eigentlichen Malern und Kalligraphen unterscheiden müssen. Und wenn auch die Zahl der leztern die der erstern weit übertroffen hat, so wäre es doch unbillig, im Hinblick auf die bessern Leistungen der eigentlichen Maler von einem gänzlichen Verfall

der Malerei in Italien zu sprechen. Wahr ist es dagegen, daß die Italiener in dieser Zeit weit hinter den Griechen zurückgeblieben sind, sowohl was den Gehalt als die Technik betrifft, obwohl auch ihren Werken eine stereotype, steife Manier charakteristisch ist. Einige Werke aber haben Köpfe, die vollkommen griechisch schön genannt zu werden verdienen; eine viel richtigere Zeichnung, eine geschmackvolle, oft sinnreiche Darstellung und sorgfältige Ausführung, was unstreitig auf Maler von Profession hinweist. Dies beweist ein Manuskript aus dem 10. Jahrhundert: „die Schriften des Jesajas," das Miniaturen enthält, welche durchaus nicht auf einen Verfall der Malerei schließen lassen. Ein Bild stellt den Propheten Jesajas dar, wie er im Gebete begriffen vom Abend bis Morgen sich den höhern, göttlichen Erleuchtungen überläßt. Die Nacht, als Frau dargestellt, steht hinter ihm und löscht die Fackel des Tages aus; ein Kind, den Morgen vorstellend, zündet dieselbe wieder an. Auf dem Angesichte der Frau, dem Symbol der Nacht, spricht sich etwas Düsteres, Melancholisches, dagegen auf dem des Kindes Heiterkeit und Freude aus. Auf dem Antliz des Propheten ist hohe Ehrfurcht gegen Gott und pünktliches Achten auf den göttlichen Willen zu lesen. Eine Hand ragt aus dem Himmel hervor, offenbar um die Gegenwart des Allerhöchsten darzustellen. Ein leichter Pinsel hat diese Figuren auf Goldgrund aufgetragen, die Idee ist geistreich zu nennen, das Ganze geschmackvoll und sinnreich ausgeführt und beweist, daß der christliche Geist noch Kraft genug in sich besaß, Neues und Gutes hervorzubringen. — Andere Manuskripte aus dem 10. Jahrhunderte enthalten ebenfalls Miniaturen, welchen künstlerischer Werth nicht abgesprochen werden kann. Zu diesen rechnen wir ein Bild, welches den heiligen Evangelisten Matthäus, ein anderes, das den Kaiser Basilius II., der den Segen des Himmels und die Huldigung der Menschen empfängt, und ein drittes, das die Versammlung der Apostel darstellt, welche die Ankunft des heiligen Geistes erwarten. Von den beiden ersten sagt d'Agincourt, daß sie wirklich Staunen und Bewunderung erregen. Derartige Bilder ließen sich vom 9. und 10. Jahrhunderte noch viele aus griechischen Prachthandschriften anführen. Statt vieler wollen wir nur noch

das Manuſkript mit den Predigten des Gregor von Nazianz, das ſich in der Pariſer Bibliothek befindet, deſſen Bilder ſich durch würdige Formen und durch eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darſtellungen auszeichnen, und die Bilder eines Pſalters aus dem 10. Jahrhundert anführen, die zu den ausgezeichnetern Denkmalen mittelalterlicher Kunſtfertigkeit gehören. Die Figur des David, der als Jüngling bei der Heerde ſizt und auf einer Lyra ſpielt, iſt ſchon an ſich ſehr lobenswerth, der Kopf aber von großer Schönheit und von ungemeiner Feinheit in der Ausbildung der Züge. Auf einem zweiten Bilde ſieht man ihn im Kampfe mit dem Löwen und Bären, ihm zur Seite die allegoriſche Figur der Stärke. — Aus dem 11. Jahrhunderte iſt ein griechiſches Manuſkript zu erwähnen, in dem ſich der heilige Ephrem und Gregor von Nazianz abgebildet finden, wie ſie eben auf ihren Knieen ſchreiben. Ihre Haltung iſt würdevoll, die Phyſiognomie ernſt, die Zeichnung und der Faltenwurf leicht und fließend. Beſonders aber verdienen aus dieſem Jahrhunderte die Miniaturen eines Evangeliencodex erwähnt zu werden, der ſich in der Bibl. Medic. Laurentiana befindet. Auf dem erſten Blatte ſizt Johannes der Evangeliſt auf einem Seſſel von überladener Form; Siz und Stellung ſind bequem, die Gewandung gut entworfen, doch mager ausgeführt. Der Charakter des Antlizes iſt ſchön, der Blick begeiſtert, die Bezeichnung der Züge wohlverſtanden. Auf dem zweiten Blatte befindet ſich eine ſeltſame pedantiſche Vorſtellung, die aber beweiſt, daß man in dieſer Zeit nicht blos kopirt, ſondern Neues erfunden und ausgeführt hat. Chriſtus nemlich ſteht recht ſchulmeiſtermäßig an ſeinem Pulte, belehrt aus einem aufgeſchlagenen Buche die Apoſtel, an deren Spize Petrus und Paulus ſtehen. Der Entwurf des Gewandes iſt ganz gut; die Charaktere der Apoſtel ſind ſchön, ihre Geſtalten dagegen dürre und mager ausgeführt, was wohl daher kommen mag, daß die griechiſchen Künſtler dieſer Zeit größtentheils ascetiſche, abgetödtete Leute waren. Auf dem dritten Blatte iſt Matthäus, ein ſchöner, treuer Charakter. Das vierte Blatt, den heiligen Lukas vorſtellend, iſt nicht gerathen, die Geſtalt iſt ganz verbogen, die Ausführung eine verkrüppelte, ſo daß man auf den erſten Anblick eine andere Hand erkennt, die dies aus-

geführt hat. Sicherlich wurden die drei erſten Blätter von einem eigentlichen Maler, das vierte dagegen von einem Kalligraphen verfertigt.

Das Nemliche zeigt ſich auch an mehrern Miniaturen aus dem 11. und 12. Jahrhunderte, welche z. B. die Geburt Mariens, die Rückkehr des Erzengels Gabriel in den Himmel, das Opfer Abels, Kains, Abrahams u. ſ. w. darſtellen. Sie haben alle leichte Contouren, die Farben ſind gut aufgetragen, lebhaft und glänzend, in Beziehung auf Ausführung übertreffen ſie gar manche Miniaturen aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Aber doch ſieht man an einigen, daß ſie nicht von Künſtlerhand, ſondern mehr von Salbern ausgeführt ſind. Solche Gemälde haben wir mehrere aus dem 12. und 13. Jahrhundert; z. B. eines ſtellt Chriſtus auf einem Throne ſizend vor von zwei Apoſteln umgeben; ein anderes den Abt Antonius, ein drittes die heilige Jungfrau Maria. In all dieſen Bildern ſpricht ſich eine widrige Monotonie aus; es fehlt ihnen an Ausdruck, Abwechslung, an Proportion, Licht und Schatten. Eine abſcheuliche Zeichnung, Härte, ſteife Bewegung ſpricht ſich in einem Bilde aus, das zwei Reiter darſtellt, die unter dem Schuze Gottes einen Felſen erſteigen. Dieſe Bilder beweiſen aber neben ſo vielen guten und ausgezeichneten durchaus keinen Verfall der griechiſchen Kunſt überhaupt, ſondern zeigen nur, daß es neben guten Künſtlern auch ſchlechte gab, die wir Kalligraphen nannten. Wir ſtimmen dem berühmten Joh. Lami bei, der in ſeiner Abhandlung über das Voralter neuer italieniſcher Kunſt ſagt: „Die griechiſchen Miniaturen des 11. Jahrhunderts in den bibliſchen Handſchriften der Laurentiana, oder unſerer (der florentiniſchen) Abtei übertreffen vielleicht jene des Oderigi von Gubbio und des Franko von Bologna, welche zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts geblüht haben.“ Und daß die Miniaturen des 12. Jahrhunderts denen aus frühern Jahrhunderten nicht nachſtehen, beweiſt ein griechiſches Manuſkript aus dem 12. Jahrhundert, das Miniaturen zu den Werken des Johannes von Clemenge enthält. Johannes von Clemenge gibt in einem ſeiner Werke eine Anleitung zum ascetiſchen Leben; er ſchreckt von den

Laſtern ab, ſucht Liebe zur Tugend einzuflößen und will den Menſchen von Stufe zu Stufe wie auf einer Leiter zum Himmel führen. Der Künſtler, der die Miniaturen zu dieſem Werke fertigte, weiß in ſeinen Bildern Haß gegen das Laſter, Liebe zur Tugend, Freude an der Abtödtung recht gut auszudrücken, er verſteht es, die Idee, welche dem Johannes vorſchwebte, zu verkörpern und vor die Augen zu führen, daß man gleichſam eine Leiter vor ſich ſieht, die zum Himmel führt. Dazu kommt noch, daß die Umriſſe leicht, die Bewegungen wahr und natürlich, die Farben ſehr lebhaft und friſch ſind und eine gewiſſe Grazie, die man bisher immer vermißte, ſich ausſpricht. (D'Agincourt, tabl. LII. II. Bd. S. 65.) — Aus all dieſem werden wir nun wohl den Schluß ziehen dürfen, daß zur Zeit des Mittelalters bis ins 13. Jahrhundert wenigſtens bei den Griechen die Malerei keine Rückſchritte gemacht habe, daß dieſe Zeit ſogar ſehr gute und gelungene Miniaturen aufzuweiſen hat, daß der griechiſche Geiſt nicht blos kopirte, ſondern auch neue Schöpfungen zu Tage förderte. Die politiſchen Stürme dieſer Zeit, im Orient der fanatiſche Bilderſtreit, im Occident die ſo viele Reſte früherer Kunſt zerſtörende Völkerwanderung trat natürlich der Entwicklung der chriſtlichen Malerei hemmend in den Weg. Indeß iſt dieſe Zeit nicht ſo arm an Kunſtprodukten, wie man gewöhnlich meint, und hat namentlich im öſtlichen Reich das ſtädtiſche Leben, das ſich daſelbſt erhalten hat, und der größere Reichthum an Vorbildern den Kunſtfleiß angetrieben und rege erhalten, ſo daß er nicht blos das Vorhandene umarbeitete und Getrenntes vereinigte, ſondern auch die Kraft erlangte, Eigenes zu erfinden. Es iſt wahr, dem byzantiniſchen Style iſt eine harte, ſteife, ſtereotype Manier eigen; ſeine Geſtalten ſind häufig leblos und todt, ungelenk und hager. Aber es kann ebenſo wenig geleugnet werden, daß den beſſern Werken von eigentlichen Malern verfertigt, Würde und Majeſtät, Zierlichkeit und Nettigkeit und eine ausnehmend ſchöne Farbenpracht eigenthümlich iſt, und daß dieſe ſich offenbar dadurch große Verdienſte um die Nachwelt erworben haben. —

Werfen wir noch kurz einen Blick auf den Zuſtand der chriſtlichen Malerei in Deutſchland, hauptſächlich von Karl dem Großen

bis ins 13. Jahrhundert. Die Malerei in Deutſchland ſtand urſprünglich im Dienſte der chriſtlichen Religion. Die erſten Maler, wie Bildhauer und Baumeiſter waren in der Regel Geiſtliche, die ſich anfangs, wie die erſten Chriſten in allen Ländern, wenig mit der Kunſt befaßten, ſo lange die Verbreitung des Chriſtenthums durch das lebendige Wort ihre Hauptaufgabe war, und ſo lange die wichtigſten Perſonen und Thatſachen der chriſtlichen Geſchichte durch die Predigt vor den Augen der Gläubigen in einer Nähe und Anſchaulichkeit erhalten wurden, welche die bildliche Darſtellung noch zu keinem Bedürfniſſe der Gläubigen machte. Erſt nachdem der Saame des Chriſtenthums tiefe Wurzel in den Herzen der Einzelnen gefaßt hatte und bereits anfing, herrliche Blüthen und Früchte zu bringen, erwachte auch das Bedürfniß und Verlangen, das, was man bisher gehört und im Herzen tief verehrt hatte, abgebildet vor Augen zu ſehen. Wir werden es daher ſehr natürlich finden, daß vor der Zeit Karls des Großen von einer chriſtlichen Malerei in Frankreich und Deutſchland keine Spuren zu finden ſind. Es mußten jene Eichenhaine, die den heidniſchen Gottheiten unſerer Vorfahren geweiht waren, zuerſt gelichtet, das Land urbar gemacht und dem Sohne Gottes Tempel errichtet ſein, bevor die Malerei gepflegt werden konnte. Seitdem aber die Kultur des Landes ſich hob, hob ſich auch die Kultur der Künſte, der Baukunſt, Malerei und Bildhauerei; es entſtand ſozuſagen eine neue Welt, die anfangs mit der Welt der Griechen und Römer nichts gemein hatte. Die Malerei wuchs in den Armen der Kirche allmählig empor, und Alles, was den rohen Gemüthern unſerer Vorfahren als Muſter geboten wurde, erhielt ſie nur von der Kirche. Die altdeutſche chriſtliche Malerei iſt daher ein Landesgewächs; ſie entſproßte dem deutſchen Vaterlande und war urſprünglich frei von fremden Beſtimmungen, obwohl ſpäter romaniſcher und byzantiniſcher Einfluß nicht zu verkennen iſt. Mit tiefem religiöſem Sinne gingen die Maler an ihre Arbeit und ſuchten die ihrer Seele vorſchwebenden Vorſtellungen auf die Wände und Manuſkripte aufzutragen. Den Inhalt ſchöpften ſie aus der heiligen Schrift, den Legenden und Martyrologien; ſie machten aber nicht viele Umſchweife, ſondern nahmen wirkliche Menſchen aus der Natur, und trugen

mit bunten, kräftigen Farben auf. Daher tragen alle Bilder nicht nur in der Geſichtsbildung, ſondern im ganzen Aeußern das Gepräge des Ernſten, des geraden, kräftigen Weſens der deutſchen Natur an ſich. Die Perſonen vergangener Jahrhunderte belebten ſie mit dem Geiſte ihres Zeitalters und kleideten ſie ſogar in der Tracht ihrer Zeiten. Die Zeichnung, Darſtellung und Ausführung iſt, wie leicht begreiflich, eine vielfach verkümmerte, ſehr mangelhafte. Es war natürlich den Künſtlern nicht um ſchöne Formen, ſondern darum zu thun, ihren tief empfundenen religiöſen Gefühlen einen kräftigen Ausdruck zu geben. Daher offenbaren die Geſtalten der deutſchen Maler bei noch ſo mangelhafter äußerer Form einen ſehr tiefen, durch und durch vom chriſtlichen Geiſte durchdrungenen Ausdruck. Vom 9. Jahrhundert an treffen wir in Manuſkripten ſehr viele Miniaturbilder, die meiſtens ſehr fleißig und tiefſinnig den Inhalt des Manuſkripts anſchaulich machen. Am Hofe der Karolinger blühte faſt ein ganzes Jahrhundert eine Schule von Goldarbeitern, Juwelieren, Kalligraphen und Miniaturmalern, und leztere ſcheinen die Pallaſtgemälde, von denen Eginhardt in ſeiner Lebensbeſchreibung Karls des Großen ein Verzeichniß aufführt, verfertigt zu haben. Dieſe Schule muß ſehr thätig geweſen ſein; dies erhellt aus mehrern Evangeliarien, von denen eines in der großen Bibliothek zu Paris und ein anderes ſehr werthvolles in der Bibliothek von Trier ſich erhalten hat. Es drückt ſich zwar in dieſen Miniaturbildern eine gewiſſe nordiſche Rohheit aus, man ſieht aber doch, daß die Miniatur am fränkiſchen Hofe nicht ohne Erfolg und techniſchen Fortſchritt geübt worden iſt. Nachdem aber durch den Vertrag von Verdun das Reich getheilt worden war, und die Nachkommen Karls immer mehr an Anſehen und Macht verloren, bis endlich im Jahre 911 dies Regentenhaus mit Ludwig dem Kinde ein klägliches Ende nahm, da, meint v. Rumohr, habe dieſe Schule von Künſtlern den fränkiſchen Boden verlaſſen und ſei von dem deutſchen Könige aufgenommen, und beſonders von Heinrich II. und den Ottonen beſchüzt und begünſtigt worden. Wir laſſen die Richtigkeit dieſer Annahme dahingeſtellt ſein, bezweifeln aber, ob Konrad und Heinrich I., deren Regierung ohnehin bedrängt genug war, zur Beförderung der Künſte

Vieles leiſten konnten. Der neue Staat hatte mit gar vielen Hinderniſſen zu kämpfen; Städte wurden erſt unter Heinrich zu bauen angefangen; das einfache, ärmliche Leben auf dem Lande konnte den Künſten nicht förderlich ſein; dazu kommt noch, daß die Ungarn zu wiederholtenmalen verheerend ins Land einfielen. Troz aller Hinderniſſe und ungünſtigen Verhältniſſe wurde aber die Kunſt doch geübt und gepflegt. Am Ende des 10. Jahrhunderts nehmen wir ſogar byzantiniſchen Einfluß auf die ſonſt ſo eigenthümliche Entwicklung der deutſchen Malerei wahr; die den Byzantinern eigene feine Technik, der lebhafte Farbenwechſel, Anwendung goldener Zierden wurden mit Wohlgefallen aufgenommen und nachgeahmt, was übrigens im Vergleich mit dem noch ziemlich rohen und verwilderten Style zur Zeit der Karolinger nur wünſchenswerth erſcheinen kann, wenn der Kontraſt auch etwas zu ſtark iſt und unangenehm berührt. Die Malerei wie die Kunſt überhaupt wurde meiſtens in den Klöſtern geübt. Einfachen Mönchen verdanken wir nicht blos das Urbarmachen ganzer Gegenden und die Erhaltung der klaſſiſchen Werke des Alterthums, ſie haben auch in allen Ländern die alten Volksſagen, Lieder, Traditionen vom Untergange gerettet; ſie ſchrieben die erſten Geſchichten, ſie übten und pflegten die Muſik, Malerei, Bildhauerei, Baukunſt und Dichtkunſt. In den Klöſtern wurde die Ausübung der Künſte beſonders empfohlen und mit aller Beſcheidenheit den Wünſchen der Obern nachgekommen. Wir nennen unter ſo vielen Klöſtern, die ſich Verdienſte um die Künſte und beſonders um die Malerei erworben haben, nur das zu Fulda, wo der Abt Sturm ſchon im 9. Jahrhundert die Kirche mit Gemälden ſchmücken ließ, der Maler Bruno lebte, und ſpäter Rabanus Maurus ſo Vieles für Kunſt und Wiſſenſchaft leiſtete; das Kloſter Hirſchau, Corvey, St. Gallen, welch lezteres zwei Künſtler, Tutilo und Notker, beſaß, die für die geſchickteſten deutſchen Maler, Bildſchnizer und Goldarbeiter des 10. Jahrhunderts gehalten wurden. Mit den Mönchen zu St. Gallen wetteiferten die Geiſtlichen in dem uralten, berühmten Kloſter Lorch. Im Kloſter des heiligen Emmeran zu Regensburg wurde im 9. Jahrhundert ein Manuſkript, die Evangelien enthaltend, von zwei Geiſtlichen, Berengarius und Liuthard, mit

ſehr ſchönen Miniaturen ausgeſtattet. Auch das Aeußere dieſer Handſchrift iſt ſehr ſplendid; der Einband ſtrozt von Gold, Edelſteinen und Perlen, in der Mitte iſt Chriſtus in getriebener Arbeit dargeſtellt, wie er mit der Rechten den Segen ertheilt, mit der Linken ein Buch hält. Zu ſeinen Füßen liegt der Erdkreis und auf dem Buche ſtehen die Worte: „Ego sum via, veritas et vita.“ An den vier Seiten ſtehen die vier Evangeliſten. Zur Zeit der Ottonen wurden mehrere Evangelienhandſchriften mit Miniaturen geziert; eine davon, die aus dem Kloſter Epternach ſtammt, findet ſich in der Bibliothek von Gotha, eine zweite in der von Trier, eine dritte zu Paris. Um dieſe Zeit verſammelte auch der Biſchof Bernward von Hildesheim, der ſelbſt ein geſchickter Maler war, mehrere Meiſter um ſich, und ließ mehrere Handſchriften mit Miniaturen und ſeine Kirche mit ſeltenen Gemälden zieren. Unter Abt Gothelm zu Benediktbeuern wurde eine Bibel mit goldenen Buchſtaben geſchrieben und Adalbert von Tegernſee zierte ſein Pſalmbuch ſehr fleißig mit netten Bildern. Im 11. Jahrhundert beſaß der Mönch Wernher eine merkwürdige Kunſtfertigkeit, die Bücher mit ſchönen Zierrathen und anſprechenden Bildern zu ſchmücken. Bei all dieſen Miniaturgemälden, die ſich vom Ende des 10. bis Anfang des 14. Jahrhunderts ſehr zahlreich in Deutſchland finden, darf man übrigens keine ſchöne, correcte Zeichnung, künſtliche Darſtellung und Ausführung erwarten, auch der Geſchmack iſt ſehr häufig nicht der beſte. Dagegen müſſen wir die Dauer der Farben, ihren Glanz, die Auftragung des Goldes und den Fleiß bewundern, mit dem Alles ausgearbeitet iſt. Von den bedeutendſten deutſchen Miniaturen dieſer Zeit führen wir nur diejenigen an, die ſich in den aus dem Domſchaz von Bamberg ſtammenden Handſchriften befinden. Sie ſind noch auf der Hofbibliothek in München zu ſehen. Bayern ſcheint ſchon damals von der Vorſehung zum Hauptſiz der chriſtlichen Malerei in Deutſchland erkoren worden zu ſein. Mehrere Klöſter, namentlich das zu Benediktbeuern und in Tegernſee hatten werthvolle Handſchriften mit ſchönen Miniaturgemälden. Auch tritt am Ende des 10. Jahrhunderts eine ganz neue Gattung von Kunſt auf, die Glasmalerei, deren Erfindung nach den bisherigen For-

ſchungen ohne Zweifel Bayern zum ewigen Ruhme gereicht. Wenigſtens ſchreibt der Abt von Tegernſee, Gozpert, daß die goldene Sonne nun durch bemalte Glasfenſter in ſeiner Kirche ſcheine, und daß die Herzen Aller, die dies Werk anſehen, voll Freude und Bewunderung ſeien.

Das erſte, ſelbſtſtändig erwachende Kunſtgefühl der Deutſchen ſtellte lebloſe Figuren auf goldenem Grunde mit bunten Farben dar, deren Reden auf vor den Lippen ſchwebenden Zetteln geſchrieben wurden. Die Form war daher in ſcharfen Umriſſen aufgetragen und mehr ein Sinnbild, aus dem man den Gedanken errathen mußte, als der wirkliche Ausdruck des Gedankens. Je klarer aber den Künſtlern Gedanken und Thatſachen des Chriſtenthums vor der Seele ſchwebten, je mehr ſie ſelbſt vom Geiſte des Chriſtenthums durchdrungen und beſeelt wurden, deſto mehr verloren ſich nach und nach die ſtarren Formen, deſto klarer und ſicherer ſuchten ſie ihre Gedanken nicht blos mit ſteifen Linien, ſondern maleriſch darzuſtellen. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nimmt man deutlich das Streben wahr, mehr auf die Natur einzugehen und nach ihr zu malen. Die Malereien ſind deßhalb natürlicher, haben mehr Leben und Würde; der Gedanke liegt viel klarer und verſtändlicher vor Augen. Auch die nationale Poeſie, die ſich damals ſehr friſch und reich entwickelte, übte einen vortheilhaften Einfluß auf die deutſche Malerei. Sie nahm auf die poetiſchen Erzeugniſſe Rückſicht und ſuchte den Gedanken des Dichters zu erfaſſen und darzuſtellen. Und ſo ſehen wir am Schluſſe dieſer Periode deutlich und klar, wie ſich nach und nach die chriſtliche Malerei in Deutſchland entwickelte, wie ſie rang und ſich abmühte, bis für ſie am Schluſſe des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts eine beſſere Zeit anbricht, die eine herrliche Glanzperiode wohl ahnen ließ. Sie entwickelte ſich von da an zugleich mit der Baukunſt und Poeſie immer reicher und blühender, hauptſächlich in Augsburg, Köln, Nürnberg, Ulm, Straßburg, Mainz, in Sachſen und den Niederlanden. Von dieſem namhaften Fortſchritte der chriſtlichen Malerei in dieſer Zeit zeugt eine Handſchrift aus dem 12. Jahrhundert: „der hortus deliciarum“ der Herrad von Landsperg, den ſie als Aebtiſſin des Kloſters Hohenburg im Elſaß (1167 — 1175) verfaßt hat

und der in der Bibliothek zu Straßburg aufbewahrt iſt. Es iſt dieſer hortus eine Encyklopädie, die ſich an den Faden der bibliſchen Geſchichte anreiht, ſo daß die Abſchnitte über die weltlichen Wiſſenſchaften gelegentlich eingeſchaltet werden, ſo wie dieſe Geſchichte dazu Anlaß gibt. Darauf folgt die Lehre von der Kirche und den lezten Dingen. Einen „Luſtgarten“ nannte die Verfaſſerin das Werk, weil ſie es aus mancherlei Blüthen geiſtlicher und philoſophiſcher Schriften gleich einem Bienlein unter Gottes Leitung zuſammengeleſen habe. Es finden ſich daſelbſt zahlreiche, ſauber ausgeführte Miniaturen, die Etwas Großartiges, eine eigenthümliche Symbolik und Betrachtung der Natur und des Lebens verrathen. (Siehe Näheres hierüber: Alex. le Noble, notice sur le hortus deliciarum in der Bibliothek de l'école des chartes. Tom. I. p. 239 — 61, und Engelhardt, Herrad ꝛc. und ihr Werk: Hort. del. Geſammtüberblick des Inhalts nach Text und Gemälden, S. 26 — 61.)

Während in dieſer Zeit unſere deutſche Sprache anfing, aus dem engen Raume, in den ſie die hierarchiſche Hofſprache verwieſen hatte, herauszutreten, die lateiniſchen Formen und ſchrecklichen Biegungen abzulegen und ſich frei in ihrem Geiſte zu entwickeln; während in den Helden- und Minneliedern jener Zeit uns der keuſche, reine Liebesſinn des edeln Kriegers zur züchtigen, holden Jungfrau anſpricht; während in den Gebäuden jener Zeit gleichſam der Geiſt des geheimnißvollen, erhabenen, dreieinigen Gottes lebt und webt, deſſen Feſte die Erde und deſſen Thron der Himmel iſt: ſpricht aus den Gemälden jener Zeit fromme Dankbarkeit des Herzens gegen die Verdienſte der heiligen Wohlthäter, Bewunderung ihrer Heldenthaten und Liebe zu ihnen, verbunden mit ſchlichtem Sinn für das ungekünſtelt, natürlich Schöne. Dieſe Tiefe und Reinheit des Gemüthes, dieſe Klarheit der Gedanken, dieſer einfältige, gerade Naturſinn, ſpricht ſich beſonders in den Handſchriften Conrads von Scheyern und im Gedichte des Wernher von Tegernſee aus. Konrad von Scheyern war Mönch, Philoſoph, Chronikenſchreiber und Maler. Er ſchrieb bis zu ſeinem Tode 1291 nicht mehr als 30 Codices, malte die Titel der Bücher, welche er ſchrieb, ſehr ſchön, und zierte ſeine Werke mit Gemälden aller Art. Er

schrieb auch eine Kirchengeschichte, zu der er die 7 Künste malte. Er malte auch sich selbst, vor einem Muttergottesbilde in brauner Kutte knieend, und schrieb darunter: „Fr. Conradus peccator, auctor et scriptor hujus operis.“ Die Zeichnung ist in der Regel etwas flüchtig, aber es spricht sich ein tief-christlicher Geist darin aus. Die Handschriften sind in der Bibliothek zu München. — Wernher von Tegernsee verfertigte mehrere Miniaturgemälde in Handschriften, unter andern eines mit den vier Evangelisten, und ein sehr schönes, das sich durch vortreffliche Farben, besonders das Rothe, herrlich ausnimmt und den Heiland und Pabst darstellt, wie sie sich die Hände reichen. Dieser Wernher soll sich auch durch Glasmalereien ausgezeichnet haben. Außer diesen ließen sich noch gar viele namhafte Maler aus dieser Zeit anführen; die Urkunden nennen als einen der bedeutendsten den Abt Ellinger, einen Gotschalk, Hartmann, Eberhardt, Walter, Heinrich und Andere.

Auch die Wandmalerei wurde in Deutschland um diese Zeit fleißig geübt. Wie wir aus schriftlichen Nachrichten, aus Ueberresten an Wänden und Decken schließen können, waren die Gotteshäuser reichlich mit Malereien geziert. In der Kirche zu Lorch, erzählt uns ein gewisser Crusius, haben sich Bilder über die Schicksale des Hohenstaufischen Hauses, namentlich ein nicht unbedeutendes, die Hinrichtung Konradins vorstellend, befunden. Auch sei daselbst ein allegorisches Gemälde zu sehen gewesen. Dasselbe, sagt er, stellte einen Baum dar, auf den Jemand steigt, um Honig zu sammeln, der von den Blättern herabrinnt. Der Stamm des Baumes wird von zwei Mäusen benagt. Den Tod sieht man auf einem schnelllaufenden Einhorn sizen, mit einem gespannten Bogen, auf dem ein Pfeil liegt. Dabei stehen sieben deutsche Reime, die folgende Erklärung geben: Der Baum bedeutet des Menschen Lebenszeit. Der Mensch steigt hinauf und begehrt immer länger zu leben; er hascht nach dem Honig, weil er in den eiteln Wollüsten unersättlich ist. Die weiße Maus bedeutet den Tag, die schwarze die Nacht. Beide benagen den Baum, weil die Zeit das Leben und Alles verzehrt. Der Tod verfolgt uns mit seinem Bogen. Die Schlange ist der Teufel, der ihn zu verschlingen sucht ꝛc. —

Von Wandmalereien iſt uns übrigens wie auch von Tafelgemälden, wenn wir die in der Kirche von St. Savin im Departement de la Vienne, im Kapitelſaale des Kloſters Brauweiler bei Köln, einige Reſte in der Kirche von Schwarzrheindorf, in der Stiftskirche zu Quedlinburg, im Kloſter Neuwerk zu Goslar, in der Liebfrauenkirche zu Halberſtadt und einige andere ausnehmen, wenig Namhaftes erhalten.

Blicken wir nun nochmals unparteiiſch auf die verfloſſenen Jahrhunderte zurück, die man ſo gerne die Zeit mittelalterlicher Dunkelheit und Finſterniß nennt, die man ohne Weiteres als die Zeit des Zerfalls der chriſtlichen Kunſt, namentlich aber der chriſtlichen Malerei, zu brandmarken wagt, ſo finden wir, abgeſehen von den vielen zertrümmerten und im Laufe der Zeit zu Grunde gegangenen Kunſtdenkmälern, in allen Jahrhunderten Malereien, die durchaus nicht auf einen Zerfall der chriſtlichen Malerei und Kunſt ſchließen laſſen, im Gegentheil klar und deutlich zeigen, daß das Chriſtenthum eine Kraft in der Welt und das Princip eines ganz neuen Lebens iſt, das nicht blos die Staaten und das gewöhnliche Leben, ſondern auch das höhere geiſtige Leben, die Künſte und Wiſſenſchaften umgeſtaltet hat. Wenn daher ſo viele Gebildete und gebildet ſein Wollende unſerer Tage in Chriſtus nur einen jüdiſchen Sokrates, einen erhabenen, reinen Sittenlehrer erblicken, der einen für die Menſchheit nicht minder tragiſchen Ausgang gehabt hat, als jener athenienſiſche Philoſoph und Weiſeſte aller Griechen; ſo haben ſie den Mittelpunkt aus der Weltgeſchichte hinweggenommen, es geht ihnen aller hiſtoriſche Zuſammenhang verloren, der allein auf der neuen Gotteskraft im Wendepunkt der Zeiten beruht; die Weltgeſchichte iſt überhaupt nichts Anderes, als ein Räthſel ohne Löſung, ein Labyrinth ohne Ausgang, ein großer Schutthaufen aus den einzelnen Trümmern, Steinen und Bruchſtücken der großen Tragödie der Menſchheit. Ebenſo, wie mit der Auffaſſung der Geſchichte überhaupt, ergeht es ſo vielen Künſtlern und Gelehrten der Jeztzeit, die in Chriſtus nicht den wahren, lebendigen Sohn Gottes erblicken, mit der Auffaſſung der Entwicklung von Kunſt und Wiſſenſchaft. Sie können das neue Prinzip des Chriſtenthums und ſeinen Einfluß auf Künſte und Wiſſen-

schaften unmöglich gehörig würdigen, noch weniger die Zeit begreifen, in der das Christenthum seine weltüberwindende Kraft bethätigt und bewiesen hat. Die ersten christlichen Jahrhunderte müssen ihnen nothwendig als eine Zeit des Zerfalls der Kunst überhaupt und der Malerei insbesondere erscheinen; sie können unmöglich mit offenen Augen die große, furchtbare Veränderung sehen und begreifen, die in der Welt, im geistigen und gewöhnlichen Leben vor sich gegangen ist; sie können nicht anders, sie müssen in der antiken, klassischen Kunst das Ideal aller Kunst erblicken. Kinkel findet zwar, wie aus seiner Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern hervorgeht, das Ideal der Kunst nicht in der antiken, klassischen Form, sondern in dem jüngsten freien Streben, das in der Natur und im Volksleben seine Stärke hat. Auf den ersten Anblick scheinen diese Worte Etwas Anderes besagen zu wollen; verfolgt man sie aber tiefer, so kommt man auf das nemliche Prinzip, das das Wesen und den göttlichen Charakter des Christenthums verkennt, und von der Natur und der politischen Freiheit des Volkes alles Heil in der Kunst erwartet. Ihm ist Christus gerade nicht eine blos mythische Person, aber die Sage hat viele Ranken um sein Leben gewunden. „Die alten Propheten haben in freudigem Glauben an den Sieg des Guten, nicht vom heiligen Geiste inspirirt, das Heil der Welt vorausverkündet. Den Stifter des Christenthums hat der Geist des Glaubens und der That in den Tod gerissen; das Christenthum faßt den Menschensohn in idealer Verklärung auf und entrückt ihn so allem Bedürfniß und Genuß des Irdischen.“ Derartige Säze beurkunden hinlänglich, daß Kinkel dem wirklichen Sohne Gottes und seinem Geiste und ebendarum auch der christlichen Kunst nicht tief ins Herz geblickt hat. Wir werden uns deßhalb nicht wundern, wenn er die Entwicklung der christlichen Kirche und christlichen Kunstfreunde so unwahr und so falsch auffaßt, wie so manche Atheisten, Pantheisten und dergleichen; wir werden uns nicht wundern, wenn er von der mittelalterlichen Kirche schlechthin behauptet, sie habe die Welt und Kunst gehaßt und verachtet, wenn die romantische Schule eine tolle, närrische, von ihm titulirt wird. Ganz anders erscheint die Weltgeschichte und somit auch die Geschichte der

Künste und Wissenschaften dem gläubigen, christlichen Gemüthe, das fest und lebendig überzeugt ist von der Göttlichkeit der Person Jesu Christi, seiner Lehre und seiner Kirche. Das Christenthum wird hier als der leuchtende Mittelpunkt der ganzen Weltgeschichte aufgefaßt; von da gehen leuchtende Strahlen rück- und vorwärts auf die Vergangenheit und Zukunft aus; dieses neue göttliche Licht durchleuchtet Alles und verklärt Alles; diese neue göttliche Kraft durchdringt Alles, gestaltet die innere wie äußere Welt gänzlich um und bringt Erscheinungen zu Tage, die man bisher noch nie gesehen hatte. Unmöglich kann daher dieser neue christliche Geist so schwach und unkräftig gewesen sein, daß die Künste und besonders die Malerei in den ersten christlichen Jahrhunderten und noch mehr in den folgenden bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts immer mehr zerfielen. Im Gegentheil haben wir aus Gemälden, die sich zahlreich in den Katakomben finden, nachgewiesen, daß ein neuer, vom antik-heidnischen wesentlich verschiedener Geist sich in der christlichen Malerei offenbare, daß die Christen bereits in den drei ersten Jahrhunderten Alles, was sie glaubten, hofften, liebten, nicht blos in Worten, sondern auch durch Werke der Kunst der Nachwelt überlieferten, daß die Malerei in den drei ersten Jahrhunderten nicht blos Sinnbilder und Symbole aufzuweisen habe, oder daß sie nur, wie Piper in seiner Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst meint, andeutend und erst vom 4. Jahrhundert an darstellend gewesen sei; wir haben gezeigt, daß in dieser Zeit bereits Gegenstände aus dem alten und neuen Testament, mitunter auch heidnische Symbole, denen aber ein ganz anderer, christlicher Sinn unterlegt, eine höhere Beziehung gegeben wurde, dargestellt wurden, daß sich insbesondere Bilder Christi, der seligsten Jungfrau, der Apostel Petrus und Paulus und vieler Martyrer finden. Diesem fügen wir nur noch bei, daß man sehr im Irrthume wäre, wenn man annehmen wollte, die christliche Malerei habe ganz von vorn angefangen und sich so von den ersten Elementen an entwickelt. Sicherlich traten auch heidnische Maler und Künstler zum Christenthume über, die bereits irgend welche Kunstfertigkeit besaßen, und so ist es sehr leicht denkbar, daß die christliche Malerei in ihrem Anfange schon eine gewisse Vollkommenheit verräth, während

die heidnische immer tiefer sank und ihrem Untergange entgegenging. Die Zeit vom 4. bis 8. Jahrhundert, welche den chaotischen Zwischenzustand in der Weltgeschichte oder den Uebergang aus dem untergehenden Alterthume zu der sich aus diesem Untergange bildenden christlichen Zeit begreift, nannten wir den Morgen der christlichen Malerei. Große Hindernisse traten der Entwicklung der christlichen Malerei und Kunst in den Weg; troz dem finden wir in jedem Jahrhunderte, wie wir an Mosaik und Miniaturgemälden gezeigt haben, Spuren genug, daß der christliche Geist sich nicht zurückdrängen und fesseln ließ, daß er in fortschreitender, unaufhaltsamer Entwicklung begriffen war, daß er sogar wie im Leben, so auch in der Kunst auf die Erscheinungen der Zeit und das, was am meisten Noth that, stets Rücksicht genommen habe. Im 4. Jahrhunderte trat Arius mit seiner Irrlehre auf, und leugnete, daß Maria die Gottesgebärerin und Christus der Sohn Gottes sei; im 5. Jahrhundert lehrte Nestorius: Jesus Christus ist eigentlich bloßer Mensch, der mit dem Logos verbunden und weit mehr als alle Propheten und Heilige von der Kraft Gottes erfüllt war. Gott der Logos und Jesus von Nazareth sind zwei völlig verschiedene Subjekte, aber das eine ist mit dem andern verbunden, und diese Vereinigung ist enger noch, als die des Menschen mit dem Gewande, das er trägt. Der Logos wohnt im Menschen Jesus, wie in einem Tempel. Diese Lehre, welche im Jahre 431 auf der allgemeinen Kirchenversammlung zu Ephesus verworfen wurde, rief bald den Eutychianismus hervor, wonach in Folge der Inkarnation aus der göttlichen und menschlichen Natur Christi nur Eine Substanz und Natur geworden ist. Das Mysterium der Inkarnation wurde durch diese Lehre des Eutyches ebensogut als durch die nestorianische vernichtet. Ohne wahrer Mensch zu sein, konnte Christus auch nicht unser Mittler, Erlöser ꝛc. sein; die Erlösung wäre nur eine scheinbare. Nachdem diese Lehre von dem allgemeinen Concil zu Chalcedon 451 verworfen war, waren die christologischen Streitigkeiten noch nicht zu Ende. Es folgten die monophysitischen, monotheletischen und origenistischen Streitigkeiten.

Die christliche Malerei blieb diesen Kämpfen, die der Weiter-

verbreitung des chriſtlichen Glaubens und Lebens hätten ſehr nachtheilig werden können, nicht fremd; auch ſie nahm muthig Antheil an dem Kampfe und beſtrebte ſich, hauptſächlich ſolche Bilder darzuſtellen, die Bezug hatten auf die Gottheit Jeſu Chriſti und den Glauben an ſeine Gottheit unzweideutig ausdrückten. Daher treffen wir im 4., 5., 6. und 7. Jahrhunderte Chriſtus häufig auf einem Triumphbogen in all ſeiner Herrlichkeit dargeſtellt, während die Himmelsbewohner und die Menſchen auf Erden vor ihm niederfallen und ihn anbeten. Nicht ſelten treffen wir auch Scenen aus der geheimen Offenbarung Johannis, die die göttliche Macht und Herrlichkeit Jeſu Chriſti darſtellen; oder Darſtellungen von Erzählungen und Thatſachen des neuen Teſtaments, die die göttliche Abkunft und Gottheit Jeſu Chriſti vor Augen führen; wie z. B. die Verkündigung Marias; die Anbetung der drei Könige; Chriſtus unter den Lehrern; Chriſtus von den Propheten, Apoſteln und Evangeliſten umgeben; Chriſti Verklärung auf Tabor, ſeine Himmelfahrt. Auf ein Paar Moſaikgemälden treffen wir ſogar Feuer angebracht, in welchem offenbar die häretiſchen Schriften verbrannt werden ſollten. Die chriſtliche Malerei übernahm alſo in dieſer Zeit ſogar das ſchwierige Geſchäft eines Apologeten und ſuchte auch ihrerſeits zur Ausrottung und Vernichtung der Irrlehre und zur Befeſtigung des chriſtlichen Glaubens, ſoviel ſie vermochte, beizutragen. Vom 8. Jahrhunderte an traten die dogmatiſchen Streitigkeiten in den Hintergrund, und handelte es ſich hauptſächlich um das richtige Verhältniß von Staat und Kirche, um Gründung einer chriſtlichen Univerſalmonarchie; das Chriſtenthum wurde immer weiter verbreitet; die Zahl der Martyrer und Heiligen vermehrte ſich; und ſo treffen wir denn hauptſächlich Abbildungen von Päbſten und Königen, Königskrönungen und Salbungen; Miſſionäre, wie ſie Heiden taufen, ihnen predigen oder ihr Leben für ihren Glauben als Martyrer opfern. Karl der Große iſt öfters abgebildet, wie er vom Apoſtel Petrus eine Standarte oder ein Schwert zum Schuze der Kirche erhält. Vom 9. Jahrhunderte an fanden die Künſte und Wiſſenſchaften hauptſächlich in den Klöſtern Zufluchtsſtätten und wurden von Mönchen am meiſten gepflegt. In dieſer Zeit hatte ſich der chriſtliche Kultus ſchon

glänzend entwickelt; auch das ascetiſche und beſchauliche Leben wurde in den Klöſtern geübt und befördert, und ſo treffen wir, außer getreuen Kopien von alten chriſtlichen Gemälden, neue Erfindungen und Produkte des chriſtlichen Geiſtes, namentlich Darſtellungen der kirchlichen Ceremonien bei der Taufe, Segnung des Taufwaſſers, bei der Ordination von Prieſtern, überhaupt bei der Spendung der heiligen Sakramente; wir treffen Abbildungen von Päbſten, Biſchöfen, Klerikern, Mönchen in ihren verſchiedenen kirchlichen Kleidungen, Scenen aus dem Mönchsleben, ihre Beſchäftigungen, Leichenbegängniſſe und dergleichen mehr. Im 9. Jahrhundert waren durch den Mönch Paſchaſius Radbertus Streitigkeiten über die Euchariſtie entſtanden und auch die Verehrung der ſeligſten Jungfrau Maria angegriffen worden. Die chriſtliche Malerei nahm auch hierauf Rückſicht und ſuchte den Glauben an die Gegenwart Jeſu Chriſti im allerheiligſten Altarsſakramente, und die Verehrung Mariens auszuſprechen und zu befördern und zu beleben, indem ſie häufig die Darbringung des heiligen Meßopfers, die Anbetung der Euchariſtie darſtellte und zu den Reden auf die Feſte Marias Miniaturen fertigte, die das Leben Marias von ihrer Geburt bis zu ihrer Himmelfahrt darſtellten. Vom 11. Jahrhunderte an entwickelte ſich das Ritterweſen immer mehr, und namentlich entſtanden zur Zeit der Kreuzzüge der Johanniter-, Templer- und deutſche Orden; in den Klöſtern wurde das ascetiſche Leben immer mehr empfohlen; Johannes von Clemenge ſchrieb eine eigene Anleitung zum ascetiſchen Leben. Im 13. Jahrhundert vermehrten ſich die Orden und entſtanden namentlich der Franziskaner- und Dominikanerorden. Wir werden uns daher nicht wundern, daß wir in dieſer Zeit häufig Abbildungen von ſtrengen Büßern, Asceten, vom ſtigmatiſirten Franz von Aſſiſi, Rittern, Päbſten, neben Gemälden treffen, die ihren Inhalt aus der heiligen Schrift, den Legenden und Martyrologien ſchöpften. Auch auf die beſten Erzeugniſſe der immer mehr blühenden Poeſie nahm die Malerei bereits Rückſicht und ſuchte den Gedanken des Dichters Körper, Farbe und Leben zu geben. So ſehen wir alſo aus dieſen kurzen Andeutungen, daß die chriſtliche Malerei ſich *mit der chriſtlichen* Kirche entwickelte, daß ſie durchaus

im Dienſte der Kirche ſtand und auf die Bedürfniſſe und die Verherrlichung der Kirche jederzeit bedacht war. Wenn nun jeder unparteiiſche Geſchichtsforſcher zugeſtehen muß, daß die chriſtliche Kirche vom 4. bis ins 13. Jahrhundert in ihren Dogmen, ihrem Kultus, ihrer Kirchenverfaſſung, ihren Inſtituten ſich immer ſchöner, reicher und mannigfaltiger entwickelte; wird es ſich nicht von ſelbſt verſtehen, daß auch die chriſtliche Kunſt in dieſer Zeit bedeutende, ja bewunderungswürdige Fortſchritte gemacht hat? So ſehr daher unſere Auffaſſung der Geſchichte der chriſtlichen Malerei den bisherigen Darſtellungen widerſpricht, und Widerſpruch erfahren wird, ſo glauben wir doch, daß ſie durchaus im Weſen des Chriſtenthums begründet iſt, und ſind wir der feſten Ueberzeugung, daß ſie, je unparteiiſcher und tiefer geſchichtliche Studien darüber angeſtellt werden, immer mehr als die objektiv wahre und nicht blos als eine ſubjektive ſich herausſtellen wird.

C.

Die chriſtliche Malerei von der Mitte des dreizehnten bis zur Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts.

Bis in die Mitte und gegen das Ende des 13. Jahrhunderts war im Orient und Occident der byzantiniſche Styl der vorherrſchende. Obwohl ſich bei den Griechen in den beſſern Werken der eigentlichen Maler ſtets Würde und Majeſtät und ein Ueberreſt von ſchönen Formen und beſſerer Kunſtübung erhalten hat, was ſich namentlich in der Darſtellung Jeſu im Tempel von dem Maler Johannes aus dem 13. Jahrhundert und in einigen Miniaturbildern zu den Erklärungen der Väter über das Buch Hiob zeigt; ſo fehlte doch im Allgemeinen dem byzantiniſchen Style Natur und Lebendigkeit; in den Formen des Geſichtes blieb die Kunſt der Griechen traditionell, in den Figuren und Ausdrucksweiſen typiſch und ſtarr; in der Anordnung mehr oder

weniger architektoniſch; die Naturumgebung und der landſchaftliche Hintergrund fehlten, die Modellirung durch Licht und Schatten, Hell und Dunkel und deren Verſchmelzung erreichte, wie die Perſpektive und Kunſt lebendiger Gruppirung, nur eine ziemlich geringfügige Ausbildung. Der nemliche Typus breitete auch in Italien, das politiſch zerriſſen war und in fortdauernden Handelsverbindungen mit den Griechen ſtand, ſeine Herrſchaft aus. Mehrere Gemälde aus dem 13. Jahrhundert, z. B. Maria mit dem Jeſuskinde, Petrus, Abt Antonius, Chriſtus auf einem Throne, Grablegung Ephrems, Marias laſſen, am meiſten aber ein Chriſtus und Magdalena, die dem Herrn die Füße ſalbt, deutlich und klar den griechiſchen Charakter erkennen. Die majeſtätiſche Haltung Chriſti, die weit offenen Augen, die ſehr ins bräunliche ſpielende Farbe, die harten Züge in den Falten und Gewändern verrathen auf den erſten Anblick den griechiſchen Styl. Uebrigens hatte ſich in Italien neben dem byzantiniſchen Style ein beſſerer, eigenthümlich abendländiſcher erhalten, der mit der Würde und dem majeſtätiſchen Ernſte der Griechen Milde und Liebe und eine geiſtigere Auffaſſung chriſtlicher Gegenſtände verbindet. Dieſer Unterſchied tritt ſehr anſchaulich in der Art und Weiſe hervor, in welcher Griechen und Italiener den Leib Chriſti an Kruzifixen darſtellten. „Die Griechen nemlich," ſagt v. Rumohr, „denen der Anblick grauſamer Leibesſtrafen Gewohnheit war, dachten ſich den Heiland am Kreuze mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geſchwellt und die erſchlafften Kniee links ausgebogen, den geſenkten Kopf mit den Qualen eines grauſamen Todes ringend. Ihr Gegenſtand war demnach das körperliche Leiden an ſich ſelbſt. Die Italiener hingegen pflegten die Geſtalt des Heilandes am Kreuze aufzurichten, verfolgten alſo, wie es ſcheint, die Idee des Sieges des Geiſtigen, nicht, wie jene, des Erliegens des Körperlichen." Dieſe unleugbar edlere Auffaſſung tritt im Abendlande beſonders im 12. und 13. Jahrhunderte hervor. Ueberhaupt begann die chriſtliche Malerei in dieſem lezt genannten Jahrhunderte, ſich immer mehr von den Härten und Mängeln des byzantiniſchen Styles loszuringen und ſich ſelbſtſtändig zu entwickeln und gelangte im Laufe des 14., 15. und 16. Jahr-

hunderts zu ihrer höchsten Blüthe und Ausbildung. Namentlich geschah dies in Italien und Deutschland.

In Italien versuchte man am Anfange des 13. Jahrhunderts eine Vermittlung zwischen dem byzantinischen und dem sogenannten abendländischen Style. Die Italiener erkannten recht wohl das Fehler- und Mangelhafte der byzantinischen Darstellungsweise, und suchten daher dieselbe von dem Steifen, Harten und Unnatürlichen zu reinigen, dagegen die Würde, die Feierlichkeit und religiöse Hoheit in der Darstellung beizubehalten. Dies Streben ersieht man aus Mosaikarbeiten in der Capella S. Zeno zu Venedig, in jenen des Domes von Torcello, die die Auferstehung der Todten und das Weltgericht darstellen, und durch Reichthum der Gedanken und die lebendige Darstellung sich auszeichnen. Nicht minder zeigen dies Mosaiken im Kuppelgewölbe von S. Giovanni zu Florenz, die im Jahre 1225 von dem Mönche Jakobus, von Andreas Tasi und einem Griechen, Apollonius, ausgeführt sind. Auch Guido von Siena und Giunta von Pisa suchten im Anfange des 13. Jahrhunderts, ohne sich jedoch von den Griechen ganz frei zu machen und ihre Manier vollständig zu verlassen, das Bessere aus den griechischen Werken für sich zu benützen. Der Einfluß der Griechen ist übrigens bei diesen Eklektikern noch stark zu ersehen, obwohl ihr Kolorit nicht mehr so gar braun, sondern etwas heller und sanfter, und ihre Draperie besser ist. Nach diesen Anfängen entwickelte sich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ein höherer Aufschwung der italienischen Malerei. Zwar übt die byzantinische Darstellungsweise bis ins 14. Jahrhundert hinein ihren Einfluß aus; doch die Künstler nahmen die überlieferten Typen nur in sich auf, um sie mit größerer Wärme und Innigkeit in eigenem Geiste zu verjüngen und zu neuem Leben durchzubilden. „Sie strebten," sagt v. Rumohr, „das Grelle der frühern Verknöcherung zu mildern, indem sie solche halbverstandenen Züge mit dem Leben verglichen, wie wir Angesichts ihrer Leistungen vermuthen und annehmen dürfen." Die Künstler suchen ihre Kunst vom Typischen, Starren zu befreien, und lebendige, ausdrucksvolle Darstellungen zu geben. Zu diesen rechnen wir besonders den Duccio von Siena und Cimabué. Man würde sich übrigens sehr irren,

wenn man behaupten wollte, daß die Meiſter dieſer Glanzperiode der chriſtlichen Malerei nur das blos äußerlich, ſinnlich Schöne haben zur Darſtellung bringen wollen, und daß hierin der eigentliche Unterſchied zwiſchen ihnen und den chriſtlichen Malern der frühern Jahrhunderte beſtehe. Im Gegentheil ſuchen ſie in ihren Schöpfungen das innerlich Schöne im äußerlich Schönen, die Verklärung des Endlichen durch das Unendliche, der Natur durch die Gnade darzuſtellen. Die Künſtler ſind ſelbſt vom Geiſte des Chriſtenthums durchdrungen und belebt, und dieſen chriſtlichen in ihnen lebenden Geiſt ſuchen ſie in ſeiner Tiefe, Fülle und Innerlichkeit wiederzugeben und dem Auge anſchaulich zu machen. In Italien zeichneten ſich in dieſer Hinſicht hauptſächlich zwei Schulen aus, die florentiniſche und die umbriſche. Unter Schule verſtehen wir aber nicht einen Verein von Künſtlern, die ihre Kunſt von einem und demſelben Meiſter erlernt haben, ſondern einen Inbegriff von Künſtlern, die ein eigenthümliches ihnen gemeinſames Prinzip befolgen. Lanzi in ſeiner Storia pittorica dell' Italia benennt die Schulen nach den Gegenden, wo die Meiſter ihre Kunſt betrieben haben, und ſo unterſcheidet er in Unteritalien die Schulen von Florenz, Siena, Rom und Neapel; in Oberitalien die von Venedig, Mantua, Modena, Parma, Cremona, Mailand, Bologna, Ferrara, Genua, Piemont. Es iſt dies eine äußerliche Eintheilung, bei der das eigenthümliche Weſen jeder Schule außer Augen gelaſſen iſt, und die leicht die richtige Einſicht in den damaligen Zuſtand der Malerei erſchwert. Ueberhaupt verwickelt die Annahme von ſo vielen Schulen in eine Menge von Widerſprüchen und Ungereimtheiten. Wir unterſcheiden nur zwei Hauptſchulen, die ſchon genannt wurden, die florentiniſche und die umbriſche. Der charakteriſtiſche Unterſchied dieſer beiden Schulen beſteht darin, daß die Florentiner mit klarem, bewußtem Sinn auf das Leben und ſeine Erſcheinungen eingehen, und das Irdiſche in ſeinem Verhältniß zum Ueberirdiſchen darzuſtellen ſuchen; während den Sieneſern oder der umbriſchen Schule eine tiefe Innerlichkeit des Gefühls eigenthümlich iſt, die mit liebevoller Wärme ihre Darſtellungen durchdringt und verklärt; oder wir können auch ſagen, die florentiniſche Schule liebe die Wirklichkeit, offenbare alſo einen mehr

dramatiſchen Charakter; Bewegung und Handlung herrſche vor; dagegen ſei der Charakter der umbriſchen Schule weich, lyriſch, der es liebt, die innere Seelenſchönheit darzuſtellen. Es verſteht ſich jedoch von ſelbſt, daß beide Schulen wechſelweiſe auf einander ihren Einfluß ausübten; daher tritt das Charakteriſtiſche der beiden Richtungen nicht immer ſcharf hervor. Uebrigens lieben es die Meiſter der umbriſchen Schule, ſtille Scenen aus dem Leben der heiligen Familie oder aus der heiligen Geſchichte überhaupt darzuſtellen. Das Auge ſcheint öfters auf keinen beſondern Gegenſtand gerichtet zu ſein, ſondern nach Innen, in die eigene ſelige Welt zu ſchauen. Dieſer myſtiſchen Darſtellungsweiſe entſprechen auch die umgebenden Gegenſtände; häufig entſproſſen Blumen in der Nähe des göttlichen Kindes, ein Lamm ſteht ihm zur Seite, eine Quelle bricht hervor. Der Hintergrund iſt licht und ſonnig, und zieht das Auge von der irdiſchen auf eine höhere, verklärte Welt hin. Wir ſprechen alſo zuerſt von der florentiniſchen, dann von der umbriſchen Schule.

I. Malerei in Italien.

a. Florentiniſche Schule.

An der Spize der florentiniſchen Schule ſteht Giovanni Cimabue. Er wurde im Jahre 1240 geboren; ſein Todesjahr iſt aber nicht ganz beſtimmt anzugeben, da einige Hiſtoriker das Jahr 1300 annehmen, während andere berichten, er habe im Jahre 1303 noch gearbeitet. Sein Vater wollte ihn für die wiſſenſchaftliche Laufbahn beſtimmen und ſchickte ihn deßhalb zu einem Verwandten, der die Novizen des Kloſters Santa Maria Novella in der Grammatik unterrichtete. Statt den Unterricht in den Regeln der Grammatik zu hören, zog es aber Cimabué vor, ſeine Bücher mit allerlei Figuren zu bemalen. Zu ſeinem Glücke waren gerade damals einige griechiſche Maler vom Magiſtrate nach Florenz berufen worden, um die Kirche S. Maria Novella auszumalen. Cimabué ſchlich ſich öfters heimlich aus

der Schule fort und ſah den Malern ganze Tage in ihren Arbeiten zu. Durch inſtändiges Bitten erhielt er endlich von ſeinem Vater die Erlaubniß, die wiſſenſchaftliche Laufbahn mit dem Studium der Kunſt vertauſchen zu dürfen. Er wurde nun dieſen griechiſchen Malern anvertraut, deren Arbeiten er ſo ſehr bewunderte. Durch ſeinen unermüdlichen Fleiß brachte er es aber bald dahin, daß er ſeine Lehrer im Kolorit und in der Zeichnung übertraf und die engen Grenzen der Schule überſchritt. Nicht lange nachher gereichten ſchon ſeine Werke ſeiner Vaterſtadt zu großem Ruhme. Während des heftigen Krieges nemlich zwiſchen den Guelfen und Ghibellinen hatte er ſich auf eine nahegelegene Villa zurückgezogen, um in ſeinen Studien und Arbeiten nicht geſtört zu werden. Hier fertigte er nun für die Kirche S. Maria Novella das Bild der heiligen Jungfrau mit dem Jeſuskinde auf Holz mit Waſſerfarben, das ſich noch in dieſer Kirche zu Florenz befindet. Dieſes Bild rief eine allgemeine Begeiſterung hervor. Zu ſeinem großen Erſtaunen ſah Cimabué eines Tages, als dasſelbe aus ſeiner Werkſtätte wandern ſollte, all ſeine Mitbürger, Männer und Frauen, vor ſeinem Hauſe verſammelt. Um das Gemälde gebeten, übergab er es; und nun begann für ihn der glänzendſte Triumph, der je einem Maler zu Theil geworden iſt. Trompeter eröffneten mit Siegeshymnen den Zug; ihnen folgte eine große Anzahl Truppen. Zehn Magiſtratsperſonen trugen das Bild; das Volk folgte unter Geſängen zum Ruhme des Künſtlers. So bewegte ſich der Zug durch alle Straßen der Stadt und die öffentlichen Plätze; endlich wurde das Gemälde in der Kapelle, zu deren Schmuck es dienen ſollte, aufgeſtellt. Das war aber nicht der einzige Beweis der allgemeinen Bewunderung, den Cimabué erhielt. Nach dem Siege bei Benevent über Manfred, der ſich gleichfalls um den Thron von Sicilien beworben hatte, war der ritterliche Karl von Anjou, der Bruder Ludwigs IX., nach Toskana gekommen. Als er durch Florenz kam, glaubte ihm der Magiſtrat kein größeres Vergnügen bereiten zu können, als ihn zu einem Beſuche in Cimabué's Werkſtätte einzuladen. Wirklich wurde auch der junge Monarch beim Anblick einer heiligen Familie, die der Künſtler noch nicht vollendet hatte, ſo begeiſtert, daß er ausrief: „Wahrlich, ſeit ich

König bin, hat mir dies das größte Vergnügen bereitet." Bei seinem Tode wurden ihm die nemlichen Ehrenbezeugungen, wie den Nobili, erwiesen. „Dieser Künstler," sagt Lanzi in seiner Geschichte der Malerei, „zog die Natur bei all' seinen Werken zu Rathe; er verbesserte theilweise die steife Zeichnung, wußte das Haupt zu beseelen und gruppirte Figuren mit mehr Kunst, als die Griechen. Aber seine Madonnen sind nicht schön, und all seine Engel auf einem und demselben Bilde gleichen einander, wie ein Ei dem andern. Die Bilder der Maria zeichnen sich zwar durch Natürlichkeit aus, auch die Farbe ist nicht mehr so dunkel, sondern etwas heller. Allein der Künstler fußte eben durchaus auf griechischer Technik und Künstlertradition, weßhalb all seine Werke, wie z. B. die Geburt des Heilandes, das Begräbniß Christi und seine Wandmalereien in der Oberkirche S. Franzesko zu Assisi in Stellung, in der Zeichnung und Manier etwas Steifes und Hartes zeigen. Zwar ist seine Zeichnung besser, als die der Griechen, er hatte eine tiefere Kenntniß der Formen, er wußte die Kunst besser zu handhaben und die vorgefundenen Vorstellungen auszubilden, auch seinen Figuren, wie d'Agincourt sagt, mehr Bewegung und Ausdruck zu geben. Aber den Namen eines Regenerators der christlichen Malerei, den ihm Vasari und Spätere beilegen, verdient er nicht. Es gebührt ihm das Verdienst, die christliche Malerei in Rücksicht auf Zeichnung und edlere Form, Kolorit und Ausdruck weiter ausgebildet, eine bessere Periode angebahnt, und endlich das Talent seines geistreichen Schülers Giotto entdeckt zu haben.

Giotto wurde im Jahre 1276 in der nemlichen Gegend, wo Cimabué und Michel Angelo zum erstenmale das Tageslicht erblickten, in einem nicht weit von Florenz entlegenen Dorfe, Namens Vespignano, geboren. Sein Vater hieß Bondone und war ein einfacher Taglöhner. Giotto war einer von jenen Glücklichen, die, obwohl arm und von niederer Abkunft, von Gott mit einem Reichthum der Geistesgaben zuweilen ausgerüstet werden, wodurch sie all ihre Zeitgenossen überragen. Er wurde nicht blos in der Malerei ein großer Meister, sondern auch in der Sculptur und Architektur. Ohne die feine Beobachtungsgabe des Cimabué wäre aber vielleicht dieses große Talent für die

Welt verloren gegangen. Es wird nemlich erzählt, daß Giotto in seinen Knabenjahren die Schafe hüten mußte und für den Hirtenstand bestimmt war. Eines Tages sei nun Cimabué von Florenz nach Vespignano gegangen und habe den jungen Hirten getroffen, der öfters das Bild seiner Hämmel in Sand zeichnete und eben eines seiner Schafe mit einem spitzigen Steine auf einen Felsen gezeichnet hatte. Erstaunt beim Anblicke dieser Zeichnung des Naturzöglings, faßte Cimabué sogleich den Entschluß, einen Maler aus ihm zu machen. Er nahm ihn, nachdem er von seinem Vater die Erlaubniß hiezu erhalten hatte, mit sich nach Florenz. Als Giotto zum erstenmale die Werke seines Lehrers sah, kam er fast außer sich vor lauter Freude und Verwunderung. Eines Tages war er ganz allein in der Werkstätte; in sich gekehrt und tiefsinnig stand er vor einem Werke seines Meisters, so daß er die Anwesenheit desselben, der zurückgekehrt war, nicht bemerkte. Plötzlich schauderte er zusammen und brach in Thränen aus. Cimabué trat näher und fragte ihn, warum er weine? Er antwortete nur: „Ach, wann werde auch ich einmal ein solches Meisterwerk hervorbringen?" Indeß machte er bei dem Unterrichte und an der Hand seines Meisters immer größere und zulezt solche Fortschritte, daß der Schüler seine Mitschüler und selbst seinen Lehrer übertraf. Mehr als zwanzig Städte haben Werke von seiner Hand aufzuweisen, besonders waren aber bis zu seinem Tode, 1336, Rom und Assisi der Schauplatz seiner Thätigkeit. In der Kirche des heiligen Franziskus zu Assisi über dem Grabe des Heiligen malte er geistreiche Allegorien, die drei Gelübde des Franziskanerordens und den heiligen Franziskus in himmlischer Verklärung darstellend. Sehr sinnig ist die Darstellung, wie Christus den Franziskus mit der Armuth, seiner Braut, vermählt. Zu diesem Bilde hatte die göttliche Komödie seines Zeitgenossen und Freundes Dante den Anlaß gegeben (Paradies XI. V. 58. ff.). Ein anderes Bild stellt den Heiligen, von seinen Schülern umgeben, dar. Franziskus spricht begeisterte Worte; seine Mönche hören ihm mit gespannter Aufmerksamkeit zu und tragen den Ausdruck der tiefsten Verehrung auf ihrem Angesichte. Pisa ist im Besize seines Hauptwerkes, welches den stigmatisirten Franziskus vorstellt. Auf einem andern weniger

gelungenen fährt Franziskus in einem Wagen zum Himmel. In diesen Gemälden zeigt er, in welch innigem Verhältniß er zu der romantischen Richtung seiner Zeit stund, zugleich aber auch, welch erfinderischer, schöpferischer Geist er war. Noch mehr zeigte er dies durch die Wandmalereien, die er in der Kirche S. Annunziata dell' Arena zu Padua ausführte. Die Tugenden und Laster sind allegorisch dargestellt. Die Keuschheit malte er als eine weibliche Figur, die auf einem Felsen sitzt; man bietet ihr Kronen, Schäze und Kränze, aber sie läßt sich nicht besiegen. Die Armuth geht mit bloßen Füßen auf Dornen; die Buße treibt mit einer Geißel in der Hand die Unlauterkeit von dannen. In dieser Kirche stellte er auch die Geschichte der heiligen Jungfrau, das Leben ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes dar; im Chore der Kirche den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht. Er verfertigte auch das merkwürdige Mosaikwerk, das man heutzutage noch im Vatikan bewundert; dasselbe stellt den heiligen Petrus dar, wie er auf dem Wasser wandelt; und ein anderes Schiff auf sturmbewegtem Meere ist ein Bild der christlichen Kirche. Diese beiden Gemälde und noch andere, z. B. ein nicht unbedeutendes, die Verkündigung eines Jubiläumsablasses durch den Pabst Bonifazius VIII., verfertigte er auf Befehl dieses ebengenannten Pabstes, der ihn nach Rom kommen ließ und ihn mit mehrern Arbeiten beauftragte. — Zu Florenz malte er Fresken in der Kirche S. Croce und eine Krönung Maria's für den Hauptaltar dieser Kirche. Auch Miniaturen fertigte er zu einer Handschrift, die das Leben des heiligen Georg enthält und im Archiv der Peterskirche zu Rom aufbewahrt wird. Endlich verdanken wir ihm auch noch ein Porträt, das uns die ernsten und magern Züge des berühmten Ghibellinen, seines Freundes Dante Alighieri, schauen läßt. Doch es wäre zu weitläufig, alle Gemälde Giotto's hier aufzuführen. In allen Städten, durch die er kam, finden sich Werke von seiner Hand. Dante in seinem Fegfeuer, cant. XI. v. 94. 95. 96., sagt von Giotto:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui oscura. —

Und Petrarka ſagt: ... Al qual la bella natura parte di se somigliante non occulto. Auch Boccaz, Villani und namentlich florentiniſche Geſchichtſchreiber erheben ihn mit Lobſprüchen. Dieſe ſind indeß ſo allgemein gehalten, daß man nichts Beſtimmtes, Charakteriſtiſches aus ihnen entnehmen kann. Nur der Ausſpruch des Boccaz in ſeinem Decamerone zeigt, daß er die Natürlichkeit in die Malerei eingeführt habe, was auch Ghiberti an ihm rühmt. Es war nemlich durch die Vermiſchung des griechiſchen und lateiniſchen Styls, wovon wir ſchon geſprochen haben, eine gewiſſe Unentſchiedenheit erzeugt worden. Dieſer machte nun Giotto dadurch ein Ende, daß er mit den Griechen für immer brach und die Malerei der Naturnachahmung näher brachte. In ſeinem neuerungsſüchtigen, großartigen Streben, ſeinen Zeitgenoſſen eine durchaus neue Bahn zu zeigen und zu brechen, warf er aber auch die altreligiöſen Symbole und die Typen ächtchriſtlicher Vorſtellungen und Charaktere über Bord, welche die beſſern griechiſchen Maler aus frühern Zeiten noch aufbewahrt hatten. Er entäußerte ſich ſo, indem er die veralteten Manieren abwarf, zugleich auch des hohen, ächtchriſtlichen und ächtkünſtleriſchen Geiſtes, welcher aus den vielfach verkümmerten Werken der Griechen ſtets hervorleuchtet. Leider ahmten ihm die italieniſchen Maler des 14. und 15. Jahrhunderts in dieſem neuerungsſüchtigen Streben nach. Welchen Nachtheil aber dieſes Stabbrechen über dieſe altreligiöſen Symbole und dieſe Kunſttradition auf die Malerei überhaupt, und beſonders zur Zeit der Reformation und nachher auf die Kunſt ausübte, da ein großer Theil der Chriſtenheit allzuſtark von der Kenntniß der frühern chriſtlichen Jahrhunderte ſich entfernte, werden wir an den würdeloſen Schatten der Kunſt, an dem ruheloſen Schwanken bei dem Mangel einer feſten, ſichern Stüze des Gedankens, und an der Vermiſchung von religiöſer und profaner Malerei erſehen. Wenn wir hier auf einen Nachtheil, den Giotto's Prinzip mit ſich brachte, aufmerkſam machten, und einen Tadel gegen denſelben auszuſprechen wagten, der ſonſt mit allen Lobeserhebungen überhäuft zu werden pflegt, ſo geſchah dies rein deßhalb, weil dies Prinzip in der Entwicklung der chriſtlichen Malerei, um die es ſich hier ja handelt, einen entſchieden nachtheiligen Einfluß

ausgeübt hat. Cimabué und Duccio suchten ebenfalls die starren, steifen Formen der Griechen abzustreifen; aber sie erkannten auch den tiefchristlichen Geist, die Würde und intensive Schönheit, die sich in vielen dieser Gemälde aussprachen, an und ahmten sie nach. Giotto aber durchbrach alle Schranken; er warf mit der mindervollkommnen Form auch den herrlichen Inhalt, der darunter verborgen lag, fort, und brach mit der griechisch-christlichen Tradition auf immer. Giotto that einen gewichtigen Schritt. Er riß sich von den griechischen Vorbildern los und trat mitten ins Leben, in das Menschliche und Individuelle hinein, sowohl der Conception als Ausführung nach, und paßte die menschlichen Charaktere und Formen dem religiösen Gehalte an, den sie ausdrücken sollten. Er, wie die meisten italienischen Maler des 14. und 15. Jahrhunderts, suchte die Vortrefflichkeit ihrer Kunst hauptsächlich in der Auffassung des Lebens und der Individualität. Sie wären aber sicherlich auf Irrwege gerathen, hätte nicht ihr richtiger, frommer Sinn, wodurch sie den religiösen Darstellungen doch ihre Würde zu erhalten wußten, sie davor bewahrt. — Giotto änderte ebensowohl die bisherige Zubereitungsart der Farben, als er die Auffassungsweise und Richtung der Darstellung umwandelte. Die Griechen haben sich wahrscheinlich, wie aus chemischen Untersuchungen hervorgeht, des Wachses zum Bindungsmittel der Farben bedient, wodurch der gelblichgrünliche, verdunkelnde Ton entstand, welcher nicht durchweg aus den Wirkungen des Lampenöls zu erklären ist. Dies zähere Bindungsmittel der griechischen Meister gab Giotto ganz auf und ging zum Anreiben der Farben mit geklärter Milch junger Sprossen unreifer Feigen und mit andern minder öligen Leimen über, welche die italienischen Maler des frühern Mittelalters vielleicht schon, ehe sie sich wieder der strengern Nachbildung der Byzantiner zuwandten, im Gebrauche gehabt hatten. Diese Bindungsmittel übten auf die Farben keinen verdunkelnden Einfluß aus, sondern ließen sie hell und klar. — Wichtiger jedoch war die Umwandlung, welche durch Giotto in Rücksicht auf Wahl der Gegenstände und deren Darstellungsweise in die italienische Malerei hineinkam. Schon Ghiberti rühmt von Giotto, daß er die rohe Manier der Griechen verlassen und, ohne über das Maaß

hinauszugehen, die Natürlichkeit und Anmuth eingeführt habe. Und Boccaz sagt von ihm: daß die Natur Nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuschung nachzubilden verstehe. Es ist wahr und nicht zu leugnen, daß es den byzantinischen Gemälden an der Naturanschauung fehlte. Giotto erkannte dies und machte sich's zur Aufgabe, das Gegenwärtige und Wirkliche ins Auge zu fassen, die Gestalten und Affekte, die er darzustellen unternahm, mit dem Leben selbst, wie es sich um ihn her bewegte, zu vergleichen. Er liebte es deßhalb, Scenen aus dem Leben der Heiligen, deren die Gläubigen damals schon eine ziemliche Anzahl verehrten, darzustellen. So forderte und gebot ihm der Inhalt selbst, auf Natürlichkeit und die leibliche Erscheinung, auf die Darstellung von bestimmten, bekannten Charakteren, Handlungen, Leidenschaften, Stellungen und Bewegungen ein besonderes Augenmerk zu richten. Eben deßhalb gewann denn auch das Weltliche immer mehr Platz und Ausdehnung bei ihm, und er verschmähte es nicht, dem Burlesken neben dem Pathetischen einen Platz einzuräumen, so daß Herr v. Rumohr mit Recht die Bemerkung macht: „Unter diesen Umständen weiß ich nicht, was Einige wollen, welche sich mit aller Kraft darangesetzt haben, die Richtung und Leistung Giotto's als das Erhabenste der neuern Kunst anzupreisen. Meinten sie, daß er ein lebendiger, geistreicher, beobachtender, nachdenkender Künstler gewesen, so dürften wir übereinstimmen. Doch fürchte ich, daß sie wähnen, er habe eben solche Ideen, welche die Seele der christlichen Kunstbestrebungen sind, in besonderer Tiefe und Reinheit aufgefaßt, und hierin dürften sie im Irrthum sein." Wenn auch Boccaz und Ghiberti, Vasari und Lanzi den Giotto mit Lobpreisungen überhäufen, wenn ein Schriftsteller unseres Jahrhunderts sogar den höchsten Gipfel von Lobspendungen erreicht hat, wenn man ihn auch als einen schöpferischen Riesengeist anerkennt, und seine Leichtigkeit in der Zeichnung, seinen wahren Ausdruck, der eine nothwendige Folge seiner einfachen und wahren Manier, zu zeichnen, war, seinen erfinderischen Geist in Komposition und Ausführung, sein helleres, frischeres Kolorit zugesteht und zu schäzen weiß, so blieb er doch, wenn man seine Werke in ihren Einzelnheiten durchgeht und zergliedert,

in mancher Hinſicht hinter den Leiſtungen eines Duccio und Cimabué zurück, und ſtand in ſeiner Richtung auf die Vermenſchlichung und Natürlichkeit doch noch immer auf einer im Ganzen ziemlich niedern Stufe. —

Unter den Malern der florentiniſchen Schule, welche das naturaliſtiſche Princip Giotto's mit dem meiſten Feuer weiter verfolgten, verdienen ſeine Schüler Capanna und Taddeo Gaddi zuerſt genannt zu werden. Der Grundſatz des Erſtern war, ſich nicht von der Natur zu entfernen, ſondern ſich ſo genau als möglich an ſie zu halten. Daher zeichnen ſich all ſeine Bilder, beſonders die heilige Jungfrau, und ein anderes, welches die Büßerin Magdalena zu den Füßen des Herrn darſtellt, durch Wahrheit des Ausdrucks, correcte Zeichnung und einfache Bewegungen aus. Auch in Beziehung auf das Kolorit machte er Fortſchritte; dasſelbe iſt heller und glänzender. — Von dem andern Schüler Giotto's, Taddeo Gaddi, führen Ghiberti und Vaſari mehrere Werke an, von denen aber die meiſten nicht mehr erhalten ſind. Zu ſeinen bedeutendſten gehören die Wandmalereien, die ſich an einer Seitenwand der Kapelle Baroncelli in der Kirche S. Croce zu Florenz finden, und die ſchon Vaſari unter den wichtigern Werken des Taddeo aufzählt. Unter dem gothiſchen Bogen erblickt man einen Hirten, welcher, während ſeine Schafe aus einer Quelle trinken, auf ſeiner Flöte zu blaſen ſcheint. Seitwärts iſt die Geburt der Madonna dargeſtellt; das Koſen der Weiber mit der Neugebornen iſt vortrefflich ausgedrückt. In der Trauung der Jungfrau ſpricht ſich lebendige Bewegung und große Abwechslung der Geſichtszüge aus. Es werden ihm zwar noch mehrere Freskogemälde zu Florenz, Piſa und Arezzo zugeſchrieben; v. Rumohr bezweifelt aber ihre Aechtheit. Taddeo, wie auch ſeine beiden Söhne, Angiolo und Giovanni Gaddi, ſind treue Nachahmer ihres Meiſters Giotto; doch iſt ihren Werken Etwas Anmuthvolles, Gemüthliches eigen, ſie verſtehen es, idylliſche Scenen recht anſprechend darzuſtellen, ſchöne, anmuthvolle, zierlich abgerundete Köpfe zu bilden, und verdienen, wenn ſie auch die Kunſt ihres Meiſters nicht weſentlich gefördert und weiter gebracht haben, doch Anerkennung. In der Zeichnung,

im Charakter und Ausdruck ernſter, feierlicher Stimmungen ſind ſie weit hinter Giotto zurückgeblieben.

Ein ähnlicher Nachahmer iſt Giottino. Von ſeinen Werken haben ſich in der Kapelle Bardi, zur äußerſten Linken des Chores von S. Croce zu Florenz, Darſtellungen aus der Legende des heiligen Sylveſter und anderer Heiligen, wie auch eine Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Aſſiſi bis auf unſere Zeit in gutem Stande erhalten. Sie rechtfertigen die Lobſprüche, welche Ghiberti und Vaſari dieſem Künſtler ertheilt haben. Die Begebenheiten ſind gut und anſchaulich dargeſtellt; in den Heiligenbildern ſpricht ſich tiefer Ernſt und Ehrfurcht gebietende Würde aus; die Volksmenge zeigt große Spannung, Erſtaunen, Zweifel, feſten Glauben, wie eben der Eindruck wunderbarer Begebenheiten bei den Leuten ein verſchiedenartiger iſt. — In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verdient der Schüler des Taddeo Gaddi, Giovanni da Melano, genannt zu werden. Er verbindet mit der Anmuth der Gebärde und Schönheit des Charakters tiefe Innigkeit des Ausdrucks, fand aber zu ſeiner Zeit, vielleicht wegen der gewerbsmäßigen Richtung der alten toskaniſchen Maler, oder wegen der allgemeinen Begeiſterung für Giotto, nicht die verdiente Anerkennung. Von ihm findet ſich in der Kloſterkirche der Obſervanten zu Florenz ein Altargemälde, das einen todten Chriſtus darſtellt, der von Maria und Magdalena unterſtützt wird; im Grunde ſteht Johannes vom Nimbus der vordern Figuren faſt verdeckt. Die Köpfe, wie die ganze Geſtalt des bis auf die Kniee nackten Chriſtus übertreffen jede billige Erwartung. Das bedeutendſte Werk aber, das Vaſari dem Giovanni zuſchreibt, iſt das Leben der Jungfrau Maria an dem Gewölbe des Kreuzſchiffes zur Rechten des heiligen Grabes in der untern Kirche des heiligen Franziskus zu Aſſiſi. Die einzelnen Darſtellungen ſind die Anbetung der Könige, der Gruß der Eliſabeth, die Geburt Chriſti, die Flucht nach Aegypten, der Kindermord, Chriſtus im Tempel, Joſef und Maria mit dem jungen Jeſus auf der Heimkehr von Jeruſalem. Bei all dieſen Gemälden erregt die Weichheit der Behandlung und die Ausbildung der Form Staunen, ſo daß man wohl behaupten darf, kein anderer Künſtler jener Zeit ſei ihm in dieſer Beziehung

gleichgekommen. Er ist seiner Zeit eigentlich vorangeeilt, und verdiente, unter die Koryphäen und nicht unter die untergeordneten Meister gezählt zu werden.

Ein ebenso bedeutender Künstler aus der florentinischen Schule ist Andrea di Cione Orcagna (nach Vasari Orgagna) von 1329 — 1380. Er war zugleich Bildner und Architekt, und verdankt seinen Ruhm hauptsächlich dem Altargemälde in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Der Name des Künstlers und das Jahr der Vollendung, 1357, stehen darauf. Das Bild stellt den Erlöser und Heilige dar. An der Fensterwand der Kapelle ist das jüngste Gericht, links an der Wand das Paradies gemalt. Die Tiefe des Ausdrucks und die schönen Formen fesseln das Auge; auch die Technik ist eine durchgebildete. Das Gemälde in der Halle des Campo santo zu Pisa, und ein anderes, „das jüngste Gericht", scheinen den Gesängen Dante's entnommen zu sein und können gemalte Gedichte genannt werden. Andrea di Cione war sehr für die Ideen Dante's eingenommen, weßhalb auch all seine Gemälde Etwas Mystisches an sich tragen, das sich mehr fühlen als beschreiben läßt.

Das Streben der florentinischen Schule, durch und durch naturgetreue Formen des Körpers und den richtigen Ausdruck der Gefühle, Empfindungen, Leidenschaften, überhaupt des ganzen Seelenlebens zur Darstellung zu bringen, ist leicht zu ersehen an den Werken eines Buonamico, der wegen seiner wizigen Einfälle und lustigen Streiche den Spottnamen Buffalmaco erhielt, eines Nicola di Pietro und Lorenzo di Bicci, welche beide am Ende des 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebten und malten.

Giotto's Ruhm gründete sich, wie wir uns erinnern, theils auf Abänderung der Manier oder der malerischen Handhabung, theils auf die Einführung einer neuen Richtung, auf Handlung und Bewegung und freiere Erfindung. Nach ihm blieb die Malerei wohl ein ganzes Jahrhundert, besonders in Florenz, hinsichtlich der Manier auf der Stufe, auf die sie Giotto erhoben hatte. Was aber den Geist betrifft, so blieben die meisten Maler weit hinter ihrem Vorbilde zurück. Viele Namen und namenlose Werke aus dieser Epoche der sogenannten giottesken Maler

könnten hier angeführt werden. Da sie sich aber in der Regel von ihrem Vorbilde nur durch größere Fertigkeit des Pinsels, oder durch kühne, oft verwegene Leichtigkeit in der Darstellung, besonders der Gewandung, unterscheiden, keinen Fortschritt begründeten und häufig nur mechanische Nachahmer waren, so übergehen wir die meisten und führen nur solche an, die einen wesentlichen Fortschritt in der Malerei begründeten, oder wenigstens einen bedeutenden guten oder schlimmen Einfluß darauf ausübten. Am Ende des 14. Jahrhunderts trat in der florentinischen Schule eine gewisse Gleichgültigkeit und Trägheit ein. Man begnügte sich mit der hergebrachten Kunstmanier und geistloser Nachahmung; es fehlte den Malern an der Begeisterung und daher auch an dem Streben, Schönes und wahrhaft Künstlerisches hervorzubringen. Fertige Handhabung der giottesken Manier genügte den meisten, und sogar von dem sie umgebenden Leben und Wirken lenkten sie ihre Blicke ab, worauf sie doch durch ihre Richtung angewiesen waren, und sahen vielfach nur auf die Werke ihrer unmittelbaren Vorgänger und bildeten sich hienach. So mußte natürlich die Kunst immer mehr sinken. Es fehlten ihr hauptsächlich präcise, accurate Formen, harmonische Uebereinstimmung der Charaktere, der Situationen, perspektivische Zeichnung, Rundung, physiognomische Feinheit und Schärfe. Mehrung der Rundung, tieferes Eingehen in die Austheilung, in den Zusammenhang, in die vielfältigen Abstufungen des Reizes und die Bedeutung der menschlichen Gesichtsformen waren die nächsten Voraussezungen alles Fortschrittes der malerischen Darstellung. Zwei Geister theilten sich in die Lösung dieser Aufgabe, Masaccio und der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Masaccio (1402 — 1443) übernahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinanderseżung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole (1387 — 1455) hingegen die Ergründung des innern Zusammenhanges und der tiefern Bedeutung der menschlichen Gesichtszüge.

Masaccio's Lebensverhältnisse übergehen wir, da wir bei dem Mangel gleichzeitiger Quellen allein auf Vasari angewiesen sind, dessen Darstellung sich auf mündliche, große Zweifel erregende Traditionen gründet. Ihm zufolge war Masolino da Panicale

der nahe Vorläufer des Masaccio, und hat derselbe durch stärkere Bezeichnung der Gesichtszüge, durch nicht unglückliche perspektivische Darstellung von Gebäuden lezterm die Bahn angedeutet und gebrochen, die er einzuschlagen hatte. Masaccio schlug wirklich diese Bahn ein und wußte seinen Gemälden durch schöne Rundung, durch Licht und Schatten und perspektivische Zeichnung einen besondern Reiz zu verleihen. Hievon zeugen seine Wandmalereien in der Kirche des heiligen Klemens und in der Kapelle der heiligen Katharina zu Rom. d'Agincourt ließ sie abzeichnen, und findet sich die Zeichnung im 6. Bd. Taf. 152. Die Gemälde in der Kapelle Brancacci in der Karmelitenkirche zu Florenz wurden ihm in neuerer Zeit wieder namentlich von Herrn v. Reumont abgesprochen. Derselbe sagt: „Masaccio's Ruhm verliert kaum dabei, wenn ihm auch dies gemeinhin am meisten bewunderte Gemälde (Petrus und Paulus zum Tode verurtheilt) in der Kirche del Carmine abgesprochen werden muß." Seine Gemälde: „Das Sakrament der Taufe," Adam und Eva, zwei Kranke zu den Füßen des Apostels Petrus, die auf ihre Heilung hoffen, die Geschichte des Zinsgroschens und der Almosenvertheilung des Petrus sichern seinen Ruhm und zeigen deutlich, was er leistete, auf welche Weise er unter den Zeitgenossen am meisten zur Fortbildung der Kunst in Beziehung auf Naturwahrheit der Körper, Modellirung, Gewandbildung, freiere Anordnung der Komposition und Großartigkeit der Massen beigetragen hat. Hoheit und männliche Würde charakterisiren all seine Gemälde, wie auch gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten. Seine menschlichen Gestalten, sagt Lanzi, sind porträtartig. Masaccio pflegte nemlich viele Florentiner, die auf irgend eine Weise sich über die gewöhnliche Menge erhoben, auf kleinere Tafeln zu porträtiren, um sie dann bei der Ausarbeitung seiner größern Werke zur Hand zu nehmen und in denselben anzubringen. Dem sei wie ihm wolle, das ist gewiß, daß den menschlichen Gestalten Masaccio's eine wunderbare Würde und Größe des Geistes eigen ist, die seinen Gemälden einen porträtartigen Charakter verleihen. Als der Grundton seines Charakters kann der Ausdruck eines strengen, auf Ernst und sittliche Würde gerichteten Sinnes betrachtet werden. Aus ihm erfolgte natürlich jenes

Streben nach tiefster Wahrheit, nach Bezeichnung der leisesten Bewegungen des Gedankens und der Empfindung in der geistigen Natur, sowie nach Darstellung des Individuellsten in der körperlichen Erscheinung des Menschen, überhaupt seine naturgemäße Auffassung und kirchliche Darstellung.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole hat durch Zurückgezogenheit von der stürmischen Welt, durch Gebet und Betrachtung jene Reinheit der Seele, jene Erhabenheit des Geistes über das Irdische, jene Seligkeit in Gott, jenes übernatürliche, himmlische Wesen erlangt, das nur frommen, heiligen Menschen eigen ist und sie wie mit einem Verklärungsglanze umgibt. Dieser fromme Dominikaner malte niemals, wie Vasari erzählt, ohne vorher mit Innigkeit gebetet zu haben; er stellte nie das Leiden Christi dar, ohne dabei bittere Thränen zu vergießen; er besserte nie an seinen Malereien Etwas aus, weil er glaubte, das Gelingen derselben beruhe auf unmittelbar göttlicher Eingebung. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß all seine Gemälde ein himmlischer Hauch durchdringt, daß Etwas Mystisches, Geheimnißvolles über sie ausgebreitet ist, daß sie nicht von einem Menschen, sondern von einem Himmelsbewohner gefertigt zu sein scheinen. Giovanni da Fiesole ist, wenn man so sagen darf, ein mystischer Maler. Ein Sommermorgen der Andacht, eine Sabbathstille liegt auf den Werken dieses frommen, vom Verderben der Welt nicht berührten Malers. Er hat ein höheres, vergottetes Leben geführt, und dies innere, mystische Leben, diesen innern Frieden, diese göttliche Liebe und Anmuth, die er empfunden und erlebt hat, wußte er auch auf seinen Gemälden auszudrücken und ihnen gleichsam einzuhauchen. Die Wirkung derselben auf den Betrachtenden ist aber um so stärker und ergreifender, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern dieselben auf eigenthümliche Weise zu individualisiren versteht. Man könnte glauben, Fiesole gehöre wegen seiner zarten Auffassung, seiner religiösen Hingabe und seines geistigen Strebens und höhern, göttlichen Lebens mehr der sienesischen, als der florentinischen Schule an; sein geistiges Streben habe ihn von der Objectivität abgezogen und er habe sich in sich selbst concentrirt.

Dem war aber nicht so; er war vielmehr eine von jenen reichbegabten Naturen, die die Vorzüge der einen Schule mit denen der andern zu verbinden und zu einigen verstund. Er war es im Gegentheil, der den menschlichen Gesichtsformen zuerst ihre volle Bedeutung abgewann und deren mannigfaltigste Abstufungen benützte, seinen Darstellungen eine größere Fülle und Deutlichkeit zu geben. Zwar verleugnet Angelico nirgends die vorwaltende Stimmung seiner Seele; aber aus seinen Gesichtsbildungen, deren innerer Zusammenhang ihm zuerst aufgegangen ist, kann man leicht ersehen, daß er den Einen Charakter milder Seelengüte durch unermeßlich viele Abstufungen hindurchzuführen sich bestrebte. Er hatte mit der Miniaturmalerei angefangen; leider sind die meisten derselben nicht mehr vorhanden. Vasari, der viele derselben in Chorbüchern der Klöster seines Ordens gesehen haben will, sagt, daß er für die Schönheit und Ausbildung derselben keinen Ausdruck habe. Werke seines Pinsels sind übrigens nicht selten, im Gegentheil in großer Anzahl über das mittlere Italien verbreitet. Er malte in Florenz und Rom. Eines seiner bedeutendsten Werke sind die Fresken im Dominikanerkloster S. Marco zu Florenz. Alle Zellen und Kreuzgänge sind mit solchen geschmückt. Im Kapitelsaale des Klosters sind unzählige Heilige dargestellt, von denen Vasari sagt, daß er sich im Anschauen derselben nie habe ersättigen können. Von seinen Engelsköpfen bemerkt derselbe Schriftsteller, daß sie im Himmel nicht anders sein können (non possono essere altrimenti in cielo). Pabst Nikolaus V. ließ ihn nach Rom kommen und beauftragte ihn, eine Kapelle im vatikanischen Pallaste auszumalen. Er stellte hauptsächlich irdische Bedrängnisse, Qualen und Leiden heiliger Personen, z. B. des heiligen Stephanus und Laurentius, dar. Auf die mannigfaltigste Weise verstand er es, eine mehr als irdische Freude, eine himmlische Seligkeit aus ihren Angesichtern hervorleuchten zu lassen. Troz der größten Schmerzen wohnt der göttliche Friede in ihrem Innern, und Nichts vermag die Festigkeit ihres Willens und ihrer Hoffnung zu erschüttern. Seine Gemälde werden daher jetzt noch bewundert und dienen zur Erbauung der Gläubigen. — Nachdem Masaccio und da Fiesole den Weg zur Vollendung der Malerei gezeigt

und dieſelbe mit den wichtigſten Vortheilen bereichert hatten, nehmen wir in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht den gehofften Fortſchritt dieſer Kunſt wahr. Im Gegentheil zeigt ſich, daß viele Künſtler, die ſich der Richtung Angelico's und Maſaccio's anſchloßen, wie z. B. Coſimo Roſelli, Filippo Lippi, Botticelli, Pinturicchio und Andere, ihre Laufbahn aufs glänzendſte begannen, ſpäter aber in eine geiſt- und geſchmackloſe Manier verfielen. Dieſe unangenehme Erſcheinung läßt ſich nur durch die allzugroße Abhängigkeit der Lehrlinge von der Schule erklären. Seit dem 13. Jahrhunderte hatte ſich das Zunftweſen, deſſen Vortheile man erſt in neuerer Zeit wieder anzuerkennen anfing und zu ſchäzen weiß, immer mehr entwickelt. Nicht blos die Gewerbe, auch die Kunſt war dem Zunftgeiſte verfallen. Obwohl wir nun die verſchiedenartigen Förderungen, welche ſie dieſer ächt mittelalterlichen Einrichtung zu verdanken hat, nicht verkennen, ſo war es doch nicht ſelten, daß gute und ſogar vortreffliche Talente durch zu lange und große Abhängigkeit von dem Meiſter abgeſtumpft wurden, und nie ſelbſtſtändig das eigenthümliche Weſen ihres Geiſtes darzuſtellen vermochten. Vielleicht hatte auch die reiche Entwicklung des bürgerlichen und ſtädtiſchen Lebens damals der Kunſt eine mehr bürgerliche Beſtimmung angewieſen und ſie, wie die andern Gewerbe, für ſich in Anſpruch genommen. Dies mußte nothwendig für die Kunſt die nachtheilige Folge haben, daß die größten Talente vom tiefern Studium und dem ernſtlichen Streben nach höherer, innerer Vollendung abgezogen wurden. Dazu kam noch, daß nach der Eroberung Konſtantinopels durch die Türken im Abendlande die klaſſiſchen Studien angeregt und mit allem Fleiße betrieben wurden. Alles, was klaſſiſch hieß, wurde bewundert; und ſo entſtand nach und nach eine Gleichgültigkeit gegen das Chriſtenthum, bei Manchen ſogar Abneigung und Haß gegen die ſittlich-religiöſe Richtung deſſelben. Die chriſtliche Lebensanſicht wurde namentlich bei den Gebildeten, und da dieſe aufs innigſte mit den Künſtlern zuſammenhängen und mit ihnen in ſehr häufige Berührung kommen, bald auch bei den Künſtlern immer mehr verdrängt und machte der heidniſchen Plaz. Bedenken wir dazu noch, daß ein großer Theil der italieniſchen Maler ſchon früher die altreligiöſen

Symbole der Kirche beſeitigt, und ſeit Giotto eine mehr naturaliſtiſche Richtung verfolgt hatte; können wir uns wundern, daß, nachdem die Hoheit der chriſtlichen Ideen zu ſchwinden, die tiefe, ſeelenvolle, chriſtliche Auffaſſung zu ſinken begann und ein kalter, äußerlicher Naturalismus immer mehr Boden gewann, die chriſtliche Malerei nicht nur keine Fortſchritte machte, ſondern je mehr die Künſtler chriſtliche Ideen und Gegenſtände darzuſtellen flohen und ſich dem Naturalismus in die Arme warfen, ihre Geſtalten unbelebte und würdeloſe Schatten wurden? Die chriſtliche Begeiſterung fehlte manchen Künſtlern, ſie waren nicht mehr durch und durch ergriffen und beſeelt von der Wahrheit und Göttlichkeit der chriſtlichen Religion, und darum können auch ihre Schöpfungen nur ihrer geiſtigen Richtung entſprechende ſein. Mehrere Beiſpiele ſollen zeigen, daß nach dem Erlöſchen der Begeiſterung für das Chriſtenthum und die Aufgabe der chriſtlichen Malerei und Kunſt überhaupt nur ein einziger Weg noch offen blieb, ſich über das Handwerksmäßige zu erheben, nemlich ein fröhliches Sichhingeben an die Natur und ihre Erſcheinungen. Zufälligerweiſe bot die damalige Zeit ein ſchönes, heiteres Volksleben, anziehende Charaktere, reiche, wohleingerichtete Städte in einem Lande, das der Reize ſchon an ſich ſo viele bot und nicht ohne Grund ein Paradies genannt wird. Es konnte daher nicht fehlen, daß empfängliche Menſchen den Eindrücken der herrlichen ſie umgebenden Natur ganz ſich hingaben und dieſelben in ihren Kunſtwerken darzuſtellen ſuchten. Dies that

Coſimo Roſelli (1441 — 1521), der anfangs die Bahn Angelico's eingeſchlagen hatte, aber bald nach einigen glänzenden Proben ſeines Talents die eingeſchlagene Laufbahn verließ, ſich dem Eindruck der natürlichen Erſcheinungen und Bildungen hingab, und mit den Jahren einer unerquicklichen Manier ſich überließ. Sein vorzüglichſtes Werk iſt ein umfangreiches Mauergemälde in einer ſehr dunkeln Kapelle von S. Ambrogio zu Florenz vom Jahre 1456. Der Gegenſtand der Darſtellung iſt die Verſezung eines wunderthätigen Kelches aus dieſer Kirche nach dem biſchöflichen Pallaſte. Eine Menge andächtigen und neugierigen Volks iſt auf dem offenen Plaze vor der Kirche dargeſtellt, darunter finden ſich ſehr ſchöne Frauen- und Mädchen-

köpfe, sowie würdige und ernste Männergestalten, besonders unter den Priestern. Das Gemälde kann ein sehr gelungenes genannt werden. Auch ein anderes Gemälde: „die Krönung Maria's" in der Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz, enthält noch recht viel Gutes und Schönes. In einem andern dagegen, „eine Madonna, von Engeln umgeben und Heilige zu ihren Füßen," welches sich auch in der schon genannten Kirche S. Ambrogio befindet und etwa 20 Jahre später, als sein erstes Werk, verfertigt ist, wie in allen seinen spätern Werken, z. B. in seinen Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom, Pharao im rothen Meere, die Gesezgebung Mosis und das Abendmahl, zeigt sich deutlich, daß Cosimo's Leistungen mit den Jahren abnehmen, weil er dem Eindruck der natürlichen Erscheinungen sich immer mehr hingab, und den Weg verlassen hatte, von dem er ursprünglich ausgegangen war.

Ein anderer Künstler dieser Zeit (1400 — 1478) ist Benozzo Gozzoli, ein Schüler des Fiesole. Die Milde des Ausdrucks und die lichte, heitere Färbung in seinen Werken verrathen alsbald das enge Anschließen des Schülers an den Meister. Er wich aber in der Folge ungeheuer von der Richtung, die er anfangs eingeschlagen hatte, ab. Denn er am meisten von den Italienern stellt das reichste Leben, die Schönheit und Lieblichkeit der Erde und ihrer Erscheinungen in den anziehendsten, entzückendsten Bildern dar. In seinen Darstellungen finden sich reiche, landschaftliche Hintergründe mit Bäumen, Städten, Flüssen, Thälern, Felsen u. dgl. Die Landschaften sind selbst mit Hunden, Hasen, Rehen, Vögeln, kurz, Thieren aller Art belebt. Er neigt nicht blos zu weltlichen Darstellungen hin, er liebt dieselben. In seinen frühesten Werken, in den Freskomalereien der Kirchen S. Fortunato und S. Francesco zu Montefalco, vom Jahre 1450 zeigte Benozzo große Verwandtschaft mit Fiesole. Namentlich ist in einer Madonna in S. Fortunato, welche das auf ihrem Schooße ruhende Kind anbetet, und an einer Altartafel mit dem heiligen Thomas von Aquin, dem die Jungfrau Maria ihren Gürtel gibt, die Milde und Anmuth und der eigenthümliche Charakter Fiesole's zu erkennen. Seine weltliche Richtung verräth er aber bereits in einigen Malereien, die er vom Jahre

1464 — 1467 in einem Städtchen des florentiniſchen Gebiets, S. Gimignano, verfertigt hat. Der Tod des heiligen Sebaſtian, die Lebensereigniſſe des heiligen Auguſtinus, deſſen knabenhafte Unarten und Züchtigungen ſehr launig dargeſtellt ſind, ſind ſchon mittelmäßige Arbeiten. Am deutlichſten aber legt er ſeine Liebe zu weltlichen, beſonders landwirthſchaftlichen und architektoniſchen Darſtellungen dar in einem koloſſalen Cyclus von Wandgemälden, welche die ganze Nordwand des Campo ſanto von Piſa erfüllen, und die Geſchichte des alten Teſtaments von Noah bis zum Beſuch der Königin von Saba beim König David vor Augen führen. Er malte dieſelbe vom Jahre 1469 bis zu ſeinem Todesjahre, das nach Vaſari einer Grabſchrift zufolge das Jahr 1478 iſt.

Zu den bedeutendern Meiſtern der florentiniſchen Schule dieſer Zeit gehört ohne Zweifel Fra Filippo Lippi (1412 — 1469). Er war ein Schüler Maſaccio's, oder hat ſich wenigſtens an ſeinen Werken gebildet. Bis zu ſeinem 17. Jahre war er Karmelitermönch, verließ aber das Kloſter, in dem er ſich wegen ſeines weltlichen Sinnes unglücklich fühlen mußte. Als er ſich eines Tages mit einigen Freunden an einer Spazierfahrt zur See ergözte, wurden ſie von Seeräubern überfallen und Fra Filippo kam als Sklave in die Berberei. Nachdem er 18 Monate hier zugebracht hatte, malte er mit einer Kohle das Porträt ſeines Herrn ſo täuſchend an die Wand, daß dieſer, erfreut darüber, ihm die Freiheit ſchenkte und ihn mit reichen Geſchenken in ſeine Heimath entließ. Sein ganzes Leben zeugt von ſeinem Weltſinne, ein Abenteuer reiht ſich ans andere, ſo daß ſeine Lebensbeſchreibung einem Roman nicht unähnlich iſt. Fra Filippo war, wie Vaſari ihn ſchildert, ein durch und durch ſinnlicher, regellos leidenſchaftlicher Menſch. Daß ſich ſo auch in ſeinen Werken ſinnliche Luſt und ein gewiſſes Wohlbehagen an gemeiner Weltlichkeit ausſpricht, wird man begreiflich finden. In ſeinen Gemälden tritt der Realismus der damaligen Zeit offen hervor. Die heiligſten Gegenſtände ſind oft ſehr unheilig dargeſtellt, obwohl die Friſche der Farben, eine großartige Auffaſſung und zarte, weiche Behandlung das Auge angenehm anſprechen. Im Chore des Domes von Prato finden ſich Fresken, welche die Geſchichte Johannis des Täufers und des heiligen Stephanus

darstellen. Diese Malereien verrathen eine ungewöhnliche Energie der Handlung und des Affektes; bei aller Großartigkeit der Gestalten vermißt man aber die innere Ruhe und eine reine Auffassung des Lebens. Im Chore des Domes von Spoleto malte er Fresken, welche die Verkündigung Maria's, die Anbetung der Hirten, den Tod und die Krönung Maria's darstellen. Besser sind seine Arbeiten in der Chorkapelle der Pfarrkirche zu Prato, besonders der Tod des heiligen Bernhard, die Anbetung der Könige, der Kindermord, die Darstellung im Tempel in der Kirche S. Margharitha sind mit Anmuth und Feinheit gemalt. Auch eine Madonna, die sich im Berliner Museum befindet, eine Krönung Maria's in der Akademie zu Florenz und mehrere kleinere und größere Altartafeln, woran die Galerie des Berliner Museums reich ist, sind schön und vortrefflich gemalt. Doch haben die meisten Physiognomien der Engel und Heiligen Etwas Eigenthümliches, das die weltliche Richtung Filippo's verräth und mehr auf Sinnenlust und Genuß, als auf sittliche Würde hindeutet.

Dieselbe Richtung verfolgte der Schüler Filippo's, Sandro Botticelli, der von 1437 — 1515 lebte und seinen Meister in leidenschaftlichen Darstellungen, im Ausdruck heftiger und starker Affekte durch seine lebhaft bewegte Phantasie wo möglich noch übertraf. In all seinen Werken zeigt sich das Bestreben, den Gegenstand über das Gewöhnliche zu erheben. Dies gelang ihm auch vortrefflich, namentlich in einem Rundbilde, das sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet und eine von Engeln gekrönte Madonna darstellt, und in einem großen Altarbilde, das die Akademie zu Florenz besitzt, auf dem die Krönung Maria's und darunter die vier Doktoren der Kirche abgebildet sind. Sein Meisterstück von lebendigem Ausdruck heftig aufwallender Affekte lieferte er in den Mauergemälden der sixtinischen Kapelle des Vatikan, welche Kapelle Sixtus IV. erbauen und von den berühmtesten Malern mit Fresken ausschmücken ließ (1474). Von der Hand Botticelli's sind 3 Gemälde daselbst: die Feuerstrafe der abtrünnigen Israeliten, die Rotte Korah und die Versuchung Christi. Die eigenthümliche Richtung dieses Künstlers veranschaulicht auch ein Bild Sandro's, das die Wunder

und den Tod des heiligen Zenobius enthält. Dieſes Gemälde, das ſich in den Händen des Herrn v. Quandt zu Dresden befindet, iſt merkwürdig durch den Ausdruck ſtarker Affekte und die Entſchiedenheit der Handlung. Am deutlichſten tritt aber der phantaſtiſche Hang und die Richtung Botticelli's in ſeinen eigentlich hiſtoriſchen Bildern hervor, und hauptſächlich in jenen, in welchen er antike Mythe und Allegorie in die Kunſt einzuführen ſich beſtrebt.

Filippo Lippi und Botticelli wurden von Philippino Lippi übertroffen. Derſelbe (1460 — 1505) war ein Sohn Filippo's und ein Schüler Botticelli's, wie Vaſari angibt. Er zeichnete ſich frühzeitig durch rührende Anmuth, die er ſeinen weiblichen Köpfen zu verleihen wußte, durch würdevolle Darſtellung und dramatiſche Belebung aus. Dies erſieht man an mehrern recht lieblichen Madonnen und an ſeinen Fresken in der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche zu Florenz, in denen er ſich der einheitlichen Anordnung und der Gediegenheit des Maſaccio glücklich annäherte, ohne jedoch ſeine Einfalt und Ruhe zu erreichen. Doch nur zu bald begegnete dem flüchtigen Geiſte, was auch ſeinem Meiſter Botticelli begegnet war. Seine Kraft erlahmte, die Fertigkeit, die er ſich erworben, entbehrte des tiefen, chriſtlichen Gehaltes, der durch die Hingabe an das Weltliche verloren gegangen war, und ſo konnte ein trauriger Rückſchritt nicht ausbleiben. Man vermißt in ſeinen ſpätern Werken beſonders die geiſtreiche, tiefere Auffaſſung und den feinen Formenſinn ſeiner beſſern Madonnen. Unter dieſe Werke gehört eine Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien zu Florenz, eine Madonna mit dem Kinde und Engeln, und mehrere Heiligenbilder. Es war in damaliger Zeit nichts Seltenes, daß die Künſtler frühzeitig alles ernſte, tiefere Studium vernachläßigten und eine ganz handwerksmäßige Richtung annahmen, weßhalb ihr Geiſt verſiegte und nur mehr armſelige Schöpfungen hervorbringen konnte.

Noch ſtärker, als die bisher angeführten Meiſter, verfolgte die florentiniſche Richtung Domeniko Corradi, genannt Domeniko Ghirlandajo (1451 — 1495). Er ſteht viel höher, als die übrigen Meiſter dieſer Zeit, denn er ſah nicht ſo faſt

auf die Form, die Erscheinungen der Natur und des Lebens schön und getreu darzustellen, als auf die Großartigkeit, Würde und Bedeutsamkeit der Lebensverhältnisse, die er veranschaulichen wollte. Für diese war er begeistert; und die schöne Form sah er nicht als Zweck, sondern als Mittel an, diesen Zweck zu erreichen. Der kirchlich religiöse Sinn war damals, als Savonarola's Sektengeist sich immer mehr verbreitete, bei den Florentinern sehr im Abnehmen begriffen und geschwächt; für das bürgerliche Leben, für bürgerliche Größe und Wohlfahrt war man begeistert. Daher kam es denn, daß die damaligen Künstler auf ihre Gegenwart und Umgebung so viel Rücksicht nahmen, daß sie Darstellungen des häuslichen und bürgerlichen Lebens ihrer Zeit mit kirchlichen und religiösen Scenen verbanden, daß sie gerne Porträte großer Staatsmänner, Künstler, überhaupt auffallender Menschen in ihre Werke aufnahmen. Solche Darstellungen liebte auch unser Ghirlandajo. Dies beweisen seine Freskogemälde in der Chorkapelle zu S. Maria Novella in Florenz, wo Darstellungen aus dem Leben Johannis des Täufers und der Jungfrau Maria zu sehen sind. Bei der Geburt Maria's sind zugleich sehr anziehende Partien aus dem häuslichen Leben der Florentiner angebracht; unter andern treten z. B. eine Schaar Weiber, welche bekannte Schönheiten der Stadt waren, ins Gemach der Wöchnerin. Die Anordnung in seinen Werken ist einfach und feierlich, die einzelnen Gestalten haben Würde und edlen Ausdruck. Er malte zu Florenz und Rom. In lezterer Stadt führte er in der sixtinischen Kapelle des Vatikans die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas zum Apostelamte, und in dem Schiff der Kirche Ogni santi zu Florenz den heiligen Hieronymus und Augustinus aus. Das schönste und berühmteste unter seinen Gemälden aber ist wohl der Tod des heiligen Franziskus in der Kirche S. Trinita zu Florenz. Hier zeigt sich strenge Vergleichung jedes einzelnen Theiles mit den Erscheinungen des wirklichen Lebens; keine Eigenthümlichkeit des mönchischen Lebens, keiner der kirchlichen Gebräuche ist unbeachtet gelassen; er benüzte die naive Unbehülflichkeit junger Novizen, die Lichtspiele der Kerzen, den Ausdruck in den Köpfen älterer Mönche, kurz, Alles, was der Gegenstand zuließ, um seine Dar-

stellung anziehend zu machen. So groß übrigens die technische Vollendung in den Gemälden Ghirlandajo's ist, so fehlt ihnen doch Gründlichkeit und Feinheit in der Auffassung der Form, Sicherheit und Zartheit in ihrer Anwendung auf malerische Darstellungen. Es fehlte nemlich den Künstlern der damaligen Zeit immer noch das Haupterforderniß einer gründlichen, sichern, feinen Auffassung und Darstellung menschlicher Gestalten, gründliches anatomisches Wissen. Zwar wurde Andrea del Castagno, der sich besonders in der Darstellung des Nackten Mühe gab, auf das Studium der Anatomie hingewiesen, und Antonio Pollajuolo, Andreas Verocchio und Lukas Signorelli von Cortona, die sämmtlich der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören, ließen sich die genauere Kenntniß des Knochenbaues, die Verzweigung der Muskeln, kurz, die anatomische Zergliederung und Ergründung des menschlichen Organismus sehr angelegen sein. Verocchio soll sogar Gypsabgüsse von menschlichen Gliedern genommen und sie bei seinen Studien benüzt haben. Allein ihre Bilder verrathen zu deutlich ein mühsames Ringen und ängstliches Bestreben, anatomisch richtige Formen darzustellen. Signorelli, der in der sixtinischen Kapelle zu Rom die Reise des Moses mit der Ziporah und die lezten Begebenheiten aus dem Leben des Moses gemalt hat, und durch seine Fresken im Dome zu Orvieto (das Paradies, Geschichte des Antichrist, Auferweckung der Todten, das jüngste Gericht, Hölle und Paradies) großen Ruhm erlangte, hat dies ängstliche Streben nach anatomischer Richtigkeit überwunden; aber er hat doch jene in Saft und Blut übergegangene Fertigkeit, die den Meister charakterisirt, noch nicht erlangt. Die größte Vollkommenheit in dieser Beziehung erreichte Leonardo da Vinci. Er übte durch seine gründlichen anatomischen Kenntnisse einen unberechenbaren Einfluß auf die Entwicklung und Vollendung der Malerei aus. Er verdient daher mit Recht der Begründer des gründlichen anatomischen Wissens und eines deutlichern Bewußtseins der Rundung, überhaupt der größte Meister der florentinischen Schule genannt zu werden. Er ist der Koryphäe dieser Schule im 16. Jahrhundert, wie

Giotto der des 13. und 14., und Maſaccio und Fieſole die des 15. Jahrhunderts waren. —

Leonardo da Vinci wurde im Jahre 1452 auf dem Schloſſe Vinci, das in der Nähe von Florenz liegt, geboren und ſtarb den 2. Mai 1519 in Frankreich auf dem Schloſſe Clou in der Nähe von Amboiſe. Dem Himmel gefällt es zuweilen, einen Sterblichen mit ſeinen koſtbarſten Gaben zu überhäufen, und er drückt allen Handlungen eines ſolchen Glücklichen ein derartiges Gepräge auf, daß man daran weniger die Kraft des menſchlichen Geiſtes, als die beſondere Gunſt und Liebe Gottes erkennt. Unter dieſe Auserwählten gehört auch Leonardo da Vinci. Mit wunderbaren Gaben des Geiſtes und Körpers ausgerüſtet, von kräftigem, ſchönem Körperbau, voll Muth und Entſchloſſenheit, in all ſeinen Handlungen raſch, machte er ſich an das Studium der Künſte und Wiſſenſchaften. Er machte bedeutende Fortſchritte faſt in allen Zweigen des menſchlichen Wiſſens, und beſaß in ſeinem zwanzigſten Jahre ſchon ſolche Kenntniſſe in der Arithmetik und Geometrie, daß er ſeine Lehrer durch Fragen, die er an ſie ſtellte, nicht ſelten in Verlegenheit brachte. Vielen Fleiß verwandte er auf das Studium der Anatomie; häufig nahm er Sektionen an Leichnamen vor, um nicht blos mit dem Aeußern, ſondern auch mit der innern Organiſation des menſchlichen Körpers bekannt zu werden. Er ſchrieb ſogar ein Werk über Malerei, in welchem er zeigt, daß gründliches Studium der Anatomie unerläßlich nothwendig ſei zur correcten Zeichnung, und daß hiedurch hauptſächlich die richtige Darſtellung des Verhältniſſes der einzelnen Theile des Körpers, die Schönheit der Formen und die Anmuth der Bewegungen bedingt ſeien. Auch über Phyſik hinterließ er mehrere Schriften. Zudem war er Architekt, Bildhauer, Maler, Muſiker und Dichter. Es iſt wirklich zum Staunen; nachdem er die ſchwierigſten mathematiſchen Probleme gelöst, nachdem er großartige Pläne entworfen, Berge zu ebnen, Kanäle zu graben oder eine Brücke zu bauen, ſo war er doch weit entfernt, durch derartige anſtrengende Arbeiten müde zu werden, ſeine Phantaſie war öfters noch ſo lebhaft und begeiſtert, ein Gedicht zu ſchreiben, auf der Leyer zu ſpielen, oder eine Madonna zu malen. Leider war ihm bei dieſen ſeltenen

Gaben und ungewöhnlichen Kenntniſſen eine gewiſſe Flatterhaftigkeit des Geiſtes eigen, weßhalb er oft mehrere Arbeiten zugleich anfing, aber ſie ebenſo ſchnell wieder verließ. Sein nie ruhender Geiſt griff zu viele Dinge an, um ſie alle vollenden zu können. Eben deßhalb, weil er zu vielſeitig beſchäftigt war, hinterließ er nicht ſonderlich viele Arbeiten in der Malerei, wobei noch beſonders zu bedauern iſt, daß gerade die wichtigſten ſeiner Arbeiten untergegangen ſind. —

Leonardo hatte eine beſondere Vorliebe für die Malerei und widmete derſelben die meiſte Zeit und Anſtrengung. Als dies ſein Vater Pietro da Vinci, der großherzoglicher Notar zu Florenz war, bemerkte, nahm er mehrere von Leonardo gefertigte Zeichnungen und zeigte ſie ſeinem Freunde, dem ſchon bekannten Andrea del Verocchio, der damals in großem Anſehen als Maler ſtand. Erſtaunt betrachtete dieſer die erſten Verſuche Leonardo's und machte dem Pietro den Vorſchlag, ihm den Jungen in ſein Atelier zu ſchicken. Leonardo widmete ſich daſelbſt, außer der Malerei, auch der Sculptur und Architektur, und machte ungeheure Fortſchritte. Verocchio beauftragte ihn eines Tages, auf einem großen Gemälde, das die Taufe Chriſti vorſtellte, einen Engel zu malen; der junge Zögling bewies aber bereits eine ſolche Ueberlegenheit über den Meiſter, daß Andreas, beſchämt, ſich von einem Kinde beſiegt zu ſehen, der Malerei für immer entſagte. —

Dieſe merkwürdige Begebenheit machte den Namen Leonardo's bekannt. Bald erhielt er den Auftrag, die heilige Jungfrau zu malen, ein Werk, das ihm einen der erſten Pläze unter den Malern ſeiner Zeit ſicherte. Nicht lange nachher wurde er mit dem Auftrage beehrt, einen Carton zu fertigen, nach welchem man in Flandern einen für den König von Portugal beſtimmten gewirkten Thürvorhang ausführen wollte. Dieſer Carton ſtellte den Sündenfall Adams und Eva's in reizend durchgeführter Landſchaft des Paradieſes dar; er iſt aber nicht mehr vorhanden. Ueberhaupt läßt ſich über die Jugendwerke Leonardo's nichts Beſtimmtes ſagen; die meiſten, die in Galerien ſeinen Namen führen, ſind wohl von ſeinen Schülern nachgeahmt und ausgeführt. Ebenſo wenig verbürgt iſt die Erzählung von einem

wilden Thiere, das er in früher Jugend so schrecklich und doch zugleich so gut ausgeführt haben soll, daß sein Vater, als er dies Ungethüm zum erstenmal erblickte, aus Furcht vor demselben die Flucht habe ergreifen wollen. Das aber ist gewiß, daß er, noch sehr jung, große Fertigkeit im Zeichnen der Thiere besaß. — Leonardo drang in seinen Studien und Beobachtungen auf die lezten Endpunkte der Natur hinab und suchte Alles naturgetreu darzustellen. Seines Studiums der Anatomie wurde schon gedacht. Mit gleichem Eifer suchte er auch alle Lebensverhältnisse zu durchdringen. Er besuchte die volkreichsten Orte und notirte sich das Auffallendste und Interessanteste. Oft versammelte er Landleute und Menschen aus der niedersten Volksklasse um sich, sezte sich mitten unter sie hinein, erzählte ihnen die drolligsten Sachen, bis der Wein und seine Erzählungen sie zu einer außerordentlichen Heiterkeit gestimmt hatte. Dann beobachtete und studirte er ihre verschiedenen Physiognomien und entfernte sich von Zeit zu Zeit, um die auffallendsten und merkwürdigsten zu zeichnen. Zum Tode Verurtheilte pflegte er bis zur Richtstätte zu begleiten, um die Angst, die Verzweiflung und ihren Todeskampf auf ihren Angesichtern zu lesen und zu beobachten. Begegnete er einem Menschen mit einem bizarren oder ausdrucksvollen Gesichte, mit einem eigenthümlichen Barte oder einer auffallenden Frisur, so hatte er eine solche Freude an ihm, daß er sich leicht hätte entschließen können, ihm mehrere Stunden zu folgen. Er prägte sich nach und nach seine ganze Gestalt so ein, daß er ihn aufs getreueste malte, als wäre der Mensch vor ihm gestanden.

Während seine Umgänglichkeit und seine persönlichen Vorzüge ihm den Zutritt zu der hohen Welt in Florenz verschafften, erwarb er sich als Maler und Architekt beträchtliche Summen Geldes. Sein Haus war wie das der Vornehmsten ausgerüstet; er hielt Pagen, eine große Dienerschaft, viele und sehr schöne Pferde. Man zog ihn zu Rathe nicht allein, wenn es sich um geschmackvollen Anzug nach der Mode, oder um Anordnungen bei Festlichkeiten, sondern ebenso, wenn es sich um Künste und Wissenschaften handelte. —

Im Jahre 1482 wurde er, nachdem ihm ein bedeutender

Ruf vorangegangen war, von dem Herzog Ludwig Sforza an den Hof nach Mailand berufen. Daselbst bewährte er sich auch als Improvisator und ausgezeichneten Musiker; Ludwig überhäufte ihn deßhalb mit außerordentlichen Lobeserhebungen und Gunstbezeugungen. Auch übertrug er ihm die Leitung des Unterrichtes an der Kunstakademie, aus der zahlreiche Schüler hervorgingen, wie auch die Direktion aller Kunstwerke, die er in seinem Staate ausführen ließ. Während seines Aufenthaltes in Mailand vollendete er für das Dominikanerkloster S. Maria delle Grazie sein Hauptwerk in der Malerei: „das heilige Abendmahl," das in ganz Europa bekannt ist und durch unzählige Kupferstiche verewigt wurde. Er malte dasselbe mit Oelfarben an eine 28 Fuß lange Mauer im Refektorium des besagten Klosters. Die Geschichte dieses wunderbaren Gemäldes ist aber eine tragische. Im Jahre 1500 sezte eine Ueberschwemmung den Saal bedeutend unter Wasser und litt das Gemälde stark, so daß es in der Mitte des 16. Jahrhunderts schon ganz verblaßt war. Später wurde unter der Gestalt des Heilandes eine Thüre durchgebrochen, im Jahre 1726 ward das Bild von einem Stümper, Namens Bellotti, unter dem Vorwande, dasselbe zu firnissen, ganz und gar übermalt, und später zum zweitenmal von einem gewissen Mazza. Napoleon gab im Jahre 1796 seinen Soldaten den strengen Befehl, dies Refektorium zu schonen. Später kehrten sich aber einige Generale nicht daran, und das Refektorium wurde zum Pferdestall und Heumagazin eingerichtet. Gegenwärtig, wo nur mehr eine Ruine von diesem Bilde vorhanden ist, ist ein eigener Wächter aufgestellt und ein Gerüst erbaut zur Betrachtung seines traurigen Schicksals und der Frevel, die an demselben verübt wurden. — Der Originalcarton von dem Kopfe des Christus befindet sich in der Galerie der Mailänder Brera; die Cartons der Köpfe der Apostel sind im Besiz des Kunsthändlers Woodburn in London. Der beste Kupferstich davon ist der von Raphael Morghen, und ein berühmtes Oelgemälde das von Bossi. Wir kennen also das Gemälde größtentheils nur aus alten Kopien, die von seinen Schülern gefertigt wurden. — Dies unerreichte Bild offenbart bei der lebendigsten dramatischen Entwicklung die größte Harmonie des Styls, bei

der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung. In der Mitte sizt Christus; die Apostel reihen sich je drei und drei zu einander, so daß sie auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden. Den Aposteln wußte Leonardo Etwas so Edles und Majestätisches zu verleihen, daß er aus Besorgniß, er möchte auf dem Antlize des göttlichen Erlösers seine göttliche Milde nicht genug ausdrücken können, mit der Vollendung seines Werkes zögerte. In dem Ausdruck der Köpfe, in den Gemüthsbewegungen und verschiedenen Altersstufen, die von der Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon durchgeführt sind, zeigt sich das sorgfältige Studium Leonardo's, das er auf die Anatomie und namentlich auf die Physiognomik verwendet hatte. Christus spricht eben die Worte: „Einer aus euch wird mich verrathen." Wie ein Bliz durchfährt dieses Wort die Jünger. Der Eine Gedanke des Verrathes beschäftigt sie alle; sie suchen voll Neugierde den Verräther zu errathen; auf den Gesichtern ist Verwirrung, Unwillen, Schrecken, Entsezen, Argwohn, Zweifel zu lesen. Das Bild Christi ist voll Ernst und Milde, und läßt den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eigenen Todes und die willige Unterwerfung unter den Willen des himmlischen Vaters erkennen. Einen wunderbaren Kontrast dagegen bildet das verschlossene, scharfe Profil des Verräthers, der forschend zu Christus emporblickt, als wollte er fragen: „Bin ich es, Rabbi?"

Außer diesem Abendmahl soll Leonardo noch mehrere kleinere Arbeiten in Mailand ausgeführt haben, z. B. eine Madonna mit dem Jesuskinde, eine mater dolorosa und eine heilige Familie, die aber im Mailändischen mit manchen Veränderungen vorkommt; das Original hievon soll in den Händen eines Engländers sein. — Nach der Eroberung Mailands durch die Franzosen und der Flucht der Sforza's im Jahre 1499 kehrte Leonard nach Florenz zurück. In den ersten Jahren seines Aufenthaltes daselbst fertigte er seinen Carton, die heilige Jungfrau, ihre Mutter Anna und Christus, der mit einem Lamme spielt, ein Gemälde voll Begeisterung, das hohes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innige Beseelung zeigt. Nachdem er dasselbe vollendet hatte, sezte er es zwei Tage lang aus. Nicht allein

die Maler und Künstler bewunderten es, ganz Florenz strömte massenhaft, wie bei feierlichen Festen, herzu, und wurde von Begeisterung hingerissen. — Einen andern Carton entwarf er, als seine Landsleute, welche ein Andenken von seiner Hand wünschten, ihn baten, er möchte ein großes Gemälde für den Rathhaussaal fertigen, der erst nach seinem Wunsche hergestellt worden war. Dieser berühmte Carton, der, wie der vorhin genannte, verloren ist, stellte die Niederlage des Nikolaus Piccinus im pisanischen Kriege dar. Michelangelo wählte den Beginn des Treffens, Leonardo den zweifelhaften Moment des Sieges. Zu diesen beiden Cartons strömten die jungen Künstler herbei, und scheint Leonardo hiedurch keinen unbedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der Malerei ausgeübt zu haben. Unter den Werken, die Leonardo zu Florenz ausführte, sind noch zu nennen eine Anbetung der Könige im Museum zu Florenz, ein flüchtig entworfener Carton; mehrere Madonnen und eine heilige Familie, die aber zum Theil von seinen Schülern ausgeführt sind. Ueberhaupt sind fast all seine Werke entweder unvollendet oder verdorben, und nicht von seiner Hand, sondern von seinen Schülern ausgeführt. So ist wahrscheinlich die höchst liebliche heilige Familie (vierge aux rogers) (Maria, in einer romantischen Felsschlucht knieend, vor ihr das Christuskind, von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes anbetend) und Christus als Jüngling unter den Schriftgelehrten von einem seiner Schüler ausgeführt. —

Im Jahre 1514 kam er nach Rom, woselbst er sich längere Zeit aufhielt und zwei schöne Gemälde: „die Eitelkeit und Bescheidenheit," vollendete. Pabst Leo X. berief den Michel Angelo an seine Seite, und dachte nicht daran, dadurch den Leonardo zu beleidigen. Der junge, feurige Angelo kam schleunigst an, und sein erst im Werden begriffener Ruf verdunkelte bald den Ruhm des großen Künstlers, der bereits das sechzigste Lebensjahr zurückgelegt hatte. Der Gedanke allein, einen Nebenbuhler zu haben, entmuthigte den Leonardo und veranlaßte ihn, seine Entwürfe aufzugeben. Durch die kriegerischen Einfälle der Franzosen hatte er sein Vermögen verloren und mußte daher sein Brod in der Fremde suchen. Schon seit längerer Zeit hatte ihm

Franz I., der seine Lage kannte und seine Hauptwerke gesehen hatte, ein ehrenvolles Asyl angeboten. In seinem hohen Alter, da er schon siebenzig Jahre zählte, nahm er das edle Anerbieten an und begab sich nach Frankreich. Franz I. nahm ihn mit größter Freude auf. Es war ihm aber nur mehr fünf Jahre vergönnt, bei seinem Freunde und Verehrer zu leben, er konnte daher die Gemälde, die er angefangen hatte, für ihn nicht vollenden. Der Kummer, zu seinen Lebzeiten in einem einzigen Zweige der Kunst übertroffen worden zu sein, verkürzte seine Tage. Als er sein Ende herannahen sah, bereitete er sich, wie es einem guten Christen ziemt, mit aller Andacht auf seinen Tod vor. Er war immer, sein ganzes Leben lang, sehr religiös gewesen; er empfing daher die heiligen Sterbsakramente mit der größten Ehrfurcht. Im Augenblicke, da er den Leib des Herrn empfangen sollte, ließ er sich aus seinem Bette heben, indem er sagte, daß er seinen Gott und Herrn nicht anders als knieend empfangen wolle; seine Freunde und Diener hielten ihn. Leonardo sezte sich nachher aus Achtung und Ehrfurcht vor dem Könige auf sein Bett, erzählte ihm die nähern Umstände seiner Krankheit, und bat Gott und die Menschen um Verzeihung, daß er nicht all seine Kräfte für die Kunst verwendet habe. Auf einmal bekam er einen heftigen Anfall, in welchem man den sichern Vorboten des Todes erkannte. Der König stand auf und hielt ihm den Kopf, um ihm seine Lage zu erleichtern. Aber wie wenn dieser göttliche Künstler erkannt hätte, daß ihm auf dieser Welt keine größere Ehre mehr zu Theil werden könne, starb er in den Armen des Monarchen, lebhaft und allgemein von denen bedauert, die ihn näher kannten und den Einfluß zu würdigen wußten, den dieser Riesengeist auf Künste und Wissenschaften ausgeübt hatte. In der Malerei gebührt ihm nicht blos das unermeßliche Verdienst, die malerische Technik durch das Studium der Anatomie, durch Anwendung der Gesezе der Perspektive, der Theorie von Licht und Schatten, die er ganz inne hatte und verstand, tiefer begründet und vervollkommnet zu haben; er verband mit der vollkommnern Ausbildung der Form eine reinere, tiefer gefühlte, ernstlich gemeinte, innigere, durch und durch christliche Auffassungsweise. Er war von dem göttlichen Geiste

des Chriſtenthums durchdrungen, und ſtand mitten im Leben und der Anſchauungsweiſe der Kirche. Daher offenbaren all ſeine Werke nicht blos ein tieferes Eingehen in die Form und eine tiefergefühlte Ausbildung, die wir bei vielen handwerksmäßigen Künſtlern ſeiner Zeit vermiſſen; er verſteht es nicht blos, das Leben des Körpers und der Seele ſcharf bis in ſeine lezten Endpunkte hinab zu durchdringen und darzuſtellen; es waltet in all ſeinen Werken der Hauch der zarteſten, tiefſten Religioſität, eine gewiſſe religiöſe Schwärmerei, die ſeinen Darſtellungen bei aller Fülle des Lebens doch einen weichen Schmelz und einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Der große, geniale, vom Geiſte des Chriſtenthums erleuchtete Leonardo weiß in ſeinen Schöpfungen Kraft und Weichheit, und beſonders in ſeinen Madonnenbildern das Zarte, jungfräulich Reine und Milde darzuſtellen, wie er es verſteht, Feuer, Kraft und Handlung in ſeinen hiſtoriſchen Bildern wiederzugeben. — Leonardo's Geiſt und Eigenthümlichkeit ging auf ſeine Schüler über, deren er eine nicht unbedeutende Zahl in Florenz und hauptſächlich in Mailand hinterließ. Keiner von ihnen erreichte zwar die Größe und Vollkommenheit des Meiſters, aber die ganze Schule charakteriſirt doch, obwohl manche Schüler mehr die ältere Auffaſſungsweiſe Giotto's beibehielten und ſonſtige fremdartige Einflüſſe mit dieſem Elemente verbanden, ein Ideenreichthum, den wir bei andern Schulen dieſer Zeit ſehr vermiſſen, eine kindlich naive Auffaſſung, Einfalt in der Kompoſition, eine ſüße Anmuth und eigenthümliche Liebenswürdigkeit. Der bedeutendſte Schüler Leonardo's, der zugleich dem Meiſter durch tiefes, gründliches Studium ſeiner Werke am nächſten ſteht, iſt Bernhardino Luini. Welch große Aehnlichkeit dieſer Schüler mit ſeinem Meiſter hatte, kann man daraus entnehmen, daß mehrere ſeiner Arbeiten, z. B. eine Madonna zwiſchen der heiligen Katharina und Barbara, ein Bild des Herodes, ein Johannes, der mit dem Lamme ſpielt, für Werke des Leonardo gehalten wurden. Wirklich ſpricht ſich auch in den Werken Luini's tiefe Innigkeit und Anmuth aus, ein wunderbarer Liebreiz, ein höherer, himmliſcher Verklärungsglanz iſt über dieſelben ausgegoſſen, wie wir es nur bei den Werken Leonardo's gefunden haben. Aber es fehlte dem Luini

die Energie und Geiſtesſchärfe Leonardo's, weßhalb er ſeinen Meiſter unmöglich in der Großartigkeit der Charaktere und der tiefen Durchbildung erreichen konnte. Dies zeigt ſich beſonders an ſeiner „Maria in Betrachtung" und „Katharina mit zwei Engeln". Mailand iſt ſehr reich an Werken Luini's; am gelungenſten aber ſind ſeine Freskomalereien im Franziskanerkloſter degli Angeli zu Lugano und in der Kirche zu Sarono, von denen die Leidensgeſchichte Chriſti, das Leben Maria's, ein mit Dornen gekrönter Chriſtus und der gemarterte Leichnam der heiligen Katharina, der von Engeln durch die Lüfte auf den Berg Sinai getragen wird, die ausgezeichnetſten ſind.

Der zweitgrößte Schüler Leonardo's war der gründliche Ceſare da Seſto, der zwar nicht beſonders ideenreich iſt, aber ſehr ſchöne, einfache Bilder gemalt hat, und denſelben einen höchſt weichen, zarten Ausdruck zu verleihen wußte. Auch der Ton ſeiner Bilder iſt klarer; aber ſie ſind etwas glatt gearbeitet. Er kam ſpäter nach Rom, arbeitete in Raphaels Schule und nahm einige Eigenthümlichkeiten der römiſchen Schule an. Unter ſeine gelungenſten Werke gehören die Taufe Chriſti, der heilige Rochus in Lebensgröße, die Jungfrau Maria mit dem Jeſuskinde und eine Anbetung der Könige. —

Weitere Schüler Leonardo's ſind: Antonio Beltraffio, dem es an Gründlichkeit der Zeichnung und Modellirung fehlte, der kräftigere Gaudentio Ferrari, der ſich durch das Bild „das Martyrthum der heiligen Katharina" auszeichnete, Marco d'Oggione, dem die Darſtellung des Nackten vortrefflich gelang, und Franceſco Melzi, welcher der Weiſe des Leonardo ſehr nahe gekommen ſein muß, da auch ſeine Bilder öfters für die des Meiſters gelten.

Bei der genauern Betrachtung und tiefern Erforſchung des Mittelalters beſtätigt ſich, worauf ſchon früher hingewieſen wurde, immer mehr das Reſultat, daß alles Gute und Große in Staat, Kunſt und Wiſſenſchaft aus dem Chriſtenthum und der wunderbaren Macht der religiöſen, chriſtlichen Geſinnung hervorging. Dieſe Wahrheit finden wir auch im Leben und in den Leiſtungen Michelangelo's beſtätigt, der ebenfalls der florentiniſchen Schule angehört und als Maler und höchſt vielſeitig gebildeter

Mann dem Leonardo da Vinci an die Seite geſtellt zu werden verdient. —

Michelangelo Buonarotti ſtammt aus dem alten, berühmten Hauſe der Grafen von Canoſſa und wurde den 6. März 1474, alſo 22 Jahre ſpäter als Leonardo da Vinci, zu Arezzo geboren. Anfangs übergab ihn ſein Vater Ludovico dem Franz von Urbino, um ihn in der Grammatik zu unterrichten. Eine angeborne Vorliebe für die Malerei trieb ihn an, alle Zeit, die er erübrigen konnte, zur Uebung im Zeichnen und Malen zu verwenden. Sein Vater, der glaubte, daß dieſe Kunſt ſich nicht mit ſeiner Abkunft und ſeinem Stande vertrage, machte ihm öfters Vorwürfe. Da er aber ſah, daß alle Vorſtellungen bei ſeinem Sohne nichts fruchteten, und daß derſelbe für dieſe Kunſt berufen ſey, ſo ſchickte er ihn in ſeinem fünfzehnten Jahre in die Schule des Domenico Ghirlandajo, der damals einen bedeutenden Namen unter den italieniſchen Malern hatte. Hier genoß er ſeine erſte Bildung, aber nicht blos in der Malerei, ſondern er übte ſich auch, wie Leonardo, in der Sculptur, Architektur, Dichtkunſt, Muſik und in den gelehrten Wiſſenſchaften. Er lieferte auch bald Beweiſe ſeines ungeheuern Talentes, indem er nicht nur ſeine Mitſchüler in der Malerei übertraf, ſondern bald ſogar ſeinem Meiſter gleichkam. Seine ſtaunenswerthen Fortſchritte verſchafften ihm einen nicht unbedeutenden Namen. Lorenzo de Medici hatte in ſeinem Palaſte und in ſeinen Gärten zu Florenz die koſtbarſten Werke der antiken Malerei und Sculptur, die er mit großen Koſten aus Griechenland hatte kommen laſſen, aufgeſtellt. Er erſuchte nun den Ghirlandajo, ihm die talentvollſten und geſchickteſten ſeiner Schüler zu ſchicken, damit ſie ſich an dieſen antiken Werken weiter ausbildeten und die für ſie beſtimmten Arbeiten ausführten. Unter dieſen Glücklichen war auch Michelangelo, deſſen Talent durch die Betrachtung dieſer Meiſterwerke ſich immer ſchöner entwickelte. Er war nicht lange in dieſer eigentlichen Kunſtſchule, als er den Kopf eines alten Fauns, deſſen Naſe und Mund durch die Länge der Zeit gelitten hatte, kopirte. Dieſe Kopie gelang ihm ſo gut, daß ſie dem Original wenig nachſtand. Der Mund des Fauns war ſo geöffnet, daß man die Zunge und die Zähne gut ſehen konnte.

Nachdem Lorenzo dieſes gelungene Werk des jungen Künſtlers längere Zeit angeſchaut und bewundert hatte, ſagte er ſcherzend zu ihm: „Du haſt wohl nicht bedacht, junger Mann, daß die Greiſe nicht mehr alle Zähne haben?“ Michelangelo antwortete nichts; merkte aber ſeinen Fehler und ſuchte denſelben zu verbeſſern, indem er dem Faun einen Zahn herausnahm und eine Zahnlücke anbrachte. Als Lorenzo wieder einmal zu ihm kam, lachte er herzlich über die Gelehrigkeit und Geſchicklichkeit des Zöglings, nahm ihn von der Zeit an in ſeine beſondere Obhut, wies ihm ein Zimmer in ſeinem Palaſte an und zog ihn ſogar zu ſeiner Tafel, wo er mit den erſten und berühmteſten Männern der damaligen Zeit bekannt wurde. Nach dem Tode ſeines hohen Gönners wurde er, da der Sohn Lorenzo's, Peter von Medici, nichts für Künſte und Wiſſenſchaften that, von dem Prior des Kloſters der heiligen Geiſtkirche in ſein Kloſter aufgenommen, damit er daſelbſt ruhig und ungeſtört ſeinen Studien obliegen konnte. Zwölf Jahre ſtudirte er hier Anatomie und erlangte durch häufige Sektionen von Leichnamen eine höchſt vollkommene Kenntniß des menſchlichen Organismus, ſo daß er ein ſehr tiefer, gründlicher Maler, wie Leonardo, wurde. Im Jahre 1494 verließ er Florenz wegen einer ausgebrochenen Revolution, kehrte aber bald wieder dahin zurück, nachdem die Ruhe wieder hergeſtellt war. Nicht lange nachher berief ihn ein Kardinal nach Rom und wies ihm eine Wohnung in ſeinem Palaſte an. Hier, in der Hauptſtadt der chriſtlichen Welt, vollendete er mehrere ſehr werthvolle Werke in der Bildhauereikunſt. Im Jahre 1501 kehrte er, auf inſtändiges Bitten ſeiner Freunde, wieder nach Florenz zurück, und in dieſe Zeit fällt die Vollendung ſeines erſten bedeutenden Werkes in der Malerei; es iſt jener Carton, den er im Wettſtreite mit Leonardo da Vinci verfertigte. Er ſtellte den Anfang jener ſchon erwähnten Schlacht dar, und zwar den Moment, als ein Haufe von florentiniſchen Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet zum Kampfe gerufen wird. Hier zeigte der Künſtler ſeine anatomiſchen Kenntniſſe und ſeine Gewandtheit in der Darſtellung des Nackten. Alles iſt hier voll Leben und Bewegung. Die einen Krieger ſind noch ganz oder halb nackt, die andern legen die Kleider an die naſſen Glieder,

andere klettern das steile Ufer empor, andere sind angezogen und eilen in die Schlacht. Als er diese Arbeit den Blicken des Publikums ausstellte, war Alles begeistert über die technische Vollendung des Werkes, und hielt ihn für einen Künstler, der seines Gleichen nicht mehr habe. —

Der Ruf Angelo's gelangte auch zu den Ohren des Pabstes Julius II. Er wurde von diesem Kirchenfürsten nach Rom berufen und beauftragt, ein prachtvolles Grabdenkmal anzufertigen, das aber erst nach dem Tode dieses Pabstes und nur zum Theil vollendet wurde. Es kamen mehrere unangenehme Auftritte zwischen dem Pabst und dem Künstler vor, in Folge deren Michelangelo bei Nacht Rom verließ und sich nach Florenz begab. Durch die Vermittlung des Pietro Soderni ließ er sich bewegen, nach Rom zurückzukehren. Der Pabst hatte sich unterdessen entschlossen, die Decke der großen sixtinischen Kapelle mit Freskogemälden schmücken zu lassen. Er beauftragte daher den Michelangelo bei seiner Ankunft, die Vollendung seines Grabmals gehen zu lassen und mit dem Ausmalen der sixtinischen Kapelle zu beginnen. Er suchte anfangs Entschuldigungen vorzubringen und den Auftrag abzulehnen, weil er die Schwierigkeiten der Ausführung wohl kannte und sich der Arbeit nicht gewachsen glaubte. Alle Entschuldigungen halfen aber nichts; der Entschluß des Pabstes stand fest, und so wagte sich denn Michelangelo im Jahre 1508 ganz allein an das ungeheure Werk und vollendete es ohne alle Beihülfe innerhalb drei Jahren. Hier leistete der kühne, gewaltige Geist Michelangelo's das Schönste, Erhabenste und Gediegenste, was er während seines langen, thätigen Lebens hervorbrachte. An der mittlern Decke stellte er die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar. Gott Vater ist hier auf sehr originelle Weise in gewaltigem Fluge durch die Lüfte, von Genien umgeben, dargestellt. Die Erschaffung des Mondes, der Sonne, die Beseelung Adams, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese sind in sehr sinniger, eigenthümlicher Weise aufgefaßt und dargestellt. Die Eva z. B. steht eben im Begriffe, die verbotene Frucht zu nehmen; ihr geneigtes Haupt und die ganze Haltung des Körpers verrathen die innere Unruhe, den geistigen Kampf. Man sieht hier nicht, wie bei andern Gemälden,

schöne Formen, eine idealisirte Natur, sondern die Natur so, wie sie ist. In den großen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sieht man die sizenden Gestalten der Propheten und Sibyllen als die Vorherverkünder der Erlösung. In diesen sinnenden, forschenden, trauernden Wesen zeigt sich der stolze, hochstrebende, gewaltige Geist Michelangelo's, der seinen Gestalten etwas architektonisch Geheimnißvolles zu verleihen wußte. In den Bögen über den Fenstern deuten die Vorfahren der Jungfrau Maria ebenfalls auf den kommenden Erlöser hin. In diesen Familiengruppen sieht man Milde und Zartheit mit der übergewaltigen, nur dem Michelangelo eigenthümlichen Kraft gepaart. — In den vier Ecken sind historische Darstellungen zu erwähnen, die auf die wunderbare Rettung Israels Bezug haben und so wieder Vorbilder der Erlösung sind. Die Ermordung des Holofernes, die Bestrafung des Haman verrathen deutlich den großen Geist des Meisters.

Bereits in seinem sechzigsten Jahre machte er sich an sein zweites großes Werk, an das jüngste Gericht. Er stellte dasselbe an der 60 Fuß hohen Hinterwand der sixtinischen Kapelle dar und vollendete es in sieben Jahren, von 1534 — 1541. Ein ungeheures Feld ist mit einer zahllosen Menge von Figuren bedeckt, so daß man ein Bild des Universums zu sehen glaubt. Der Richter, der strenge Vergelter des Guten und Bösen, an dem man nicht mehr den Erlöser erkennt und den ruhigen Willen des allmächtigen Gottes vermißt, stößt die Bösen weg von sich, indem er eben die Worte spricht: „Hinweg von mir, ihr Verfluchten, ins ewige Feuer, das dem Teufel und seinem Anhange bereitet ist." Die Menschheit ist in zwei Parthien getheilt; auf dem Angesichte der einen ist Hoffnung und Freude des ewigen Lebens zu lesen, auf dem der andern Furcht und Entsezen vor den ewigen Qualen, Angst, Ingrimm und gräßliche Verzweiflung auf eine höchst wahre, aber furchtbare Weise ausgedrückt. Maria schmiegt sich an ihren göttlichen Sohn, indem sie sich zugleich zu den Begnadigten hinwendet. Unten haben sich die Gräber geöffnet. Zagend und bang erstehen die Todten; langsam, und wie von der Schwere der irdischen Natur noch gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen.

Es fehlt aber dieſen himmliſchen Schaaren die himmliſche Verklärung, der Reiz ruhiger, höherer Schönheit, die ſtille Seelenruhe. Die Teufel, gräßliche, abſcheuliche Geſtalten, ringen mit den Engeln um Seelen. Verdammte wollen nach Oben klimmen, werden aber als mit Schlangen umwundene Klumpen in die Tiefe geſtürzt. Tragen ſchon alle Werke des Michelangelo den Charakter des Großartigen, Erhabenen und Gewaltigen an ſich, ſo iſt doch dieſes kunſtreiche Werk, das das neue Leben nach dem Tode darſtellt, das Erhabenſte, Genialſte, was dieſer Rieſengeiſt geſchaffen hat. Er weiß all ſeinen Figuren durch kühne Contouren, die ihre Wirkung zwar nicht verfehlen, aber dadurch, daß ſie die Natur übertreffen, doch unnatürlich werden, einen außerordentlichen Charakter zu verleihen. Michelangelo hat große Aehnlichkeit mit dem griechiſchen Tragiker Aeſchylus und iſt mit dieſem zu vergleichen. Beide haben einen feurigen, glühenden Geiſt; ſie wollen keine ſanften, weichen Charaktere zeichnen, ſondern lauter Kraftmenſchen vorführen. Sie flößen beide in ihren Tragödien, von Begeiſterung hingeriſſen, nicht Ehrfurcht, ſondern Furcht und Schrecken ein. Ihre Figuren, wahre Giganten, kämpfen und ſtrengen auf eine ſtaunenerregende Weiſe all ihre Kräfte an; aber ſie ſind ihrer Schuld und ihres Unglücks ſich bewußt, ſie ſehen über ſich die höhere Macht, die nicht ſchont und nicht verzeiht. So herrſcht denn in dieſen erhabenen Geſtalten ein großartiges, ergreifendes Pathos, etwas tief Tragiſches, das aber das Gemüth des Beſchauers durchaus nicht abſtößt, ſondern durch die frappanten Eigenthümlichkeiten und ſchauererregende Schönheit anzieht. Der Beſchauer ſieht ſich eher durch die Macht des Geiſtes, der Alles durchherrſcht, überwältigt und beſiegt, und bleibt, von Bewunderung und Staunen gefeſſelt, vor den tragiſchen Schöpfungen der großen Meiſter ſtehen. — Pabſt Paul IV. wollte dies herrliche Kunſtwerk Michelangelo's wegen der vielen nackten Geſtalten zerſtören laſſen, ließ ſich aber auf vieles Zureden endlich dahin beſtimmen, daß er geſtattete, daß Daniel v. Volterra, ein Schüler Michelangelo's, die auffallendſten Blößen mit Gewändern bedecket, weßhalb er den Namen „Hoſenmacher" (braghettone) erhielt. —

Die zwei lezten merkwürdigen Gemälde von der Hand

Michelangelo's sind vorzügliche Freskogemälde, „die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung des heiligen Apostels Petrus," welche sich an den Seitenwänden der pauliniſchen Kapelle des Vatikans befinden. Die übrigen Werke, welche man in Galerien gewöhnlich unter dem Namen Michelangelo's ſieht, ſind meiſtens unächt und von ſeinen Schülern nach ſeinen Zeichnungen oder Cartons ausgeführt, wie z. B. die heilige Familie, die Verkündigung Maria's, Chriſtus am Oelberg, oder am Kreuze. Es ſpricht ſich in dieſen Werken der Grundton des Meiſters, das Großartige und Majeſtätiſche aus, woher es denn gekommen ſein mag, daß man dieſelben für Werke Michelangelo's ſelbſt hielt. — In den lezten Jahren ſeines Lebens legte er den Pinſel bei Seite und beſchäftigte ſich hauptſächlich mit Sculptur und Architektur. Der Pabſt Paul III. drang in ihn, den Bau der Peterskirche, der ſchon vor ihm den Bramante und San-Gallo beſchäftigt hatte, zu übernehmen und zu vollenden. Er machte ſich ans Werk, fand aber den Plan ſeines Vorgängers unausführbar und entwarf daher einen eigenen. Ohne irgend einen Lohn, blos zur Ehre des dreieinigen Gottes, brachte er den Bau ſeiner Vollendung nahe, der, troz der ſpätern Anfügungen, zu den erhabenſten Werken der Baukunſt gehört.

Als er das hohe Alter von 89 Jahren erreicht hatte, fühlte er, daß ſein Ende nahe ſei. Er bereitete ſich daher auf den Tod vor. Sein ganzes Leben war übrigens ſchon die beſte Vorbereitung auf denſelben geweſen. Er hat als ein edler Menſch und guter Chriſt gelebt. Täglich las er mit Freude in der heiligen Schrift; jede Arbeit begann er mit Gott, weihte ſie ihm und endigte ſie mit Gott. Den größten Theil des Tages und ſogar der Nacht brachte er in angeſtrengter Arbeit hin. Welch frommer, tiefchriſtlicher Geiſt in ihm lebte, davon zeugen all ſeine Werke und beſonders auch ſein Teſtament, das er ſeinem Enkel Leonardo Buonarotti diktirte. Dasſelbe beſteht aus den wenigen Worten: „Meine Seele vermache ich Gott, meinen Leib der Erde und mein Vermögen meinen nächſten Verwandten." Er ſtarb zu Rom den 17. Februar 1563; ſein Leichnam wurde aber nach Florenz gebracht und unter den größten Ehrenbezeugungen in der Kirche des heiligen Laurentius beigeſezt. —

Michelangelo hat sich nicht blos um die technische Vollendung der Malerei, wie Leonardo da Vinci durch gründliches Studium der Anatomie, große Verdienste erworben; er hat auch durch seinen festen Glauben und tiefchristlichen Geist, den er in all seinen Werken beweist, den größten Einfluß auf Mit- und Nachwelt ausgeübt. Bei der Beurtheilung der Verdienste Michelangelo's glauben wir, hauptsächlich noch auf einen bisher wenig beachteten Punkt aufmerksam machen zu müssen. Angelo zeigt nicht blos eine genaue Kenntniß der Anatomie der Muskeln und Knochen, sondern auch in der Anatomie der Leidenschaften, der Seelenzustände, ihrer Aeußerungen und Wirkungen war er sehr bewandert. Es dürfen daher nicht blos seine anatomischen Kenntnisse des menschlichen Organismus in ihrer Anwendung auf die Zeichnung, sondern ebenso muß auch seine Kenntniß des Verhältnisses, in welchem die Gemüthsbewegungen zu denen des Körpers stehen, ins Auge gefaßt werden. Was sein Verhältniß zu Leonardo da Vinci betrifft, so möchten wir ihn demselben weder vorziehen noch nachsezen; jeder von ihnen leistete in seiner Weise Außerordentliches, wir möchten sagen das Höchste. Beide Richtungen dieser großen Meister wurden von einer Reihe von Schülern verfolgt. Diese sind in der Kunstgeschichte unter dem Namen der Klassiker bekannt; keiner von ihnen erreichte aber die Erhabenheit der Meister. Die bedeutendsten Schüler Michelangelo's sind: Fra Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti, und der selbstständigste von ihnen, Daniele Ricciarbelli, gewöhnlich Daniele da Volterra genannt. Dieser kam der Eigenthümlichkeit des Meisters am nächsten, die er besonders in dem bethlehemitischen Kindermord, und noch mehr in der figurenreichen Kreuzabnahme in der Kirche S. Trinita de' Monti zu Rom verräth.

Den beiden Meistern, Leonardo und Michelangelo, folgte eine Reihe von Künstlern nach, unter denen besonders Bartolomeo und Andrea del Sarto genannt zu werden verdienen. Beide huldigten der realistischen Richtung der alten florentinischen Schule, wurden aber durch tüchtiges Studium der Werke Leonardo's, der zwar keine Schule in Florenz gegründet hatte, aber doch einen sehr bedeutenden Einfluß auf die Künstler seiner

Zeit ausübte, und durch enges Anschließen an die beiden Häupter der florentinischen Schule zu einer tiefern Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freiern Gestaltung derselben geführt. —

Baccio della Porta, der später, nach der Hinrichtung seines Freundes Savonarola, ins Kloster ging und von da an den Namen Fra Bartolomeo führte, wurde zu Savignano, in der Nähe von Florenz, geboren (1469 — 1517) und anfangs in die Schule des Cosimo Roselli geschickt. Nachdem er dieselbe verlassen hatte, verlegte er sich hauptsächlich auf das Studium der Werke Leonardo's, welches keinen unbedeutenden Einfluß auf die ihm eigenthümliche Richtung ausübte. Eine edle Milde, Tiefe und Innigkeit, die das Eigenthum Leonardo's und seiner Schule sind, finden sich auch in seinen Werken. Am meisten verräth der weiche Schmelz, der über all seine Bilder, insbesondere über seine Madonnen, ausgegossen ist, den Einfluß Leonardo's. Sehr großen Fleiß verwandte er auf die Darstellung des Nackten, das auch sehr weich ist und ihm trefflich gelang. Als aber Savonarola in mehrern Predigten heftig gegen Liebesgedichte und nackte, lascive Gemälde loszog, so verbrannten mehrere Maler von Florenz, unter andern auch Bartolomeo, eine ziemliche Anzahl von Gemälden. Von seinen noch vorhandenen Bildern, deren sich welche im Quirinal zu Rom, im Louvre zu Paris und Besançon finden, sind seine Hauptwerke meistens Altarbilder mit theils größern, theils kleinern Madonnen und Heiligen. Zur Darstellung großartiger, erhabener Gegenstände fehlte ihm die geistige, schöpferische Kraft, die zu deren glücklichen Vollendung vor Allem nothwendig ist. Alle seine Gemälde verrathen eine ruhige, ernste, würdige Auffassung des Lebens, sind nicht ohne Anmuth, und nur einige scheinen nach einer gewissen Großartigkeit zu streben, wie z. B. sein jüngstes Gericht in einem kleinen Hofe der S. Maria Nuova zu Florenz.

Etwas jünger, als Bartolomeo, ist Andrea Vanucchi, gewöhnlich Andrea del Sarto genannt (1488 — 1530). Er war ein Schüler von Cosimo Roselli und anfangs ganz der realistischen Richtung seines Meisters zugethan. Später wurde er durch Leonardo's Werke sehr angeregt, entwickelte sich selbst-

ständig, nachdem er den Boden der Schule verlassen hatte, zeichnete sich durch einen wunderbaren Schmelz der Modellirung aus und wußte all seinen Bildern etwas so Weiches und Zartes zu verleihen, daß man unwillkührlich an das zauberisch wirkende Helldunkel des Correggio erinnert wird. Er hat nicht den Ernst, die Würde und tiefe Versenkung in religiöse Gegenstände, wie wir sie in den Werken Bartolomeo's wahrzunehmen Gelegenheit haben; in all seinen Werken spricht sich etwas Naives, eine liebenswürdige, kindliche Heiterkeit aus. Man wird daher von diesen lieblichen Bildern recht angenehm angesprochen und sieht sie immer gern. Zu seinen Hauptwerken gehören die Fresken im Vorhofe der Compagnia del Scalzo zu Florenz, welche die Geschichte Johannes des Täufers darstellen, und im Klostervorhofe von S. Annunziata zu Florenz, welche die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und eine heilige Familie darstellen. Ein sehr gelungenes Freskogemälde von seiner Hand befindet sich im Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz. Dasselbe wurde im Jahre 1526 — 27 verfertigt und bei der Belagerung von Florenz durch die kaiserlichen und päbstlichen Truppen im Jahre 1529 wie durch ein Wunder gerettet. Die meisten der die Stadt umgebenden Gebäude wurden zu jener Zeit zerstört und niedergerissen, damit sie der erwartete Feind nicht zum Nachtheil benüzen konnte. So kam man auch am 24. September zum Kloster S. Salvi. Haufen von Bürgern und Kriegsknechten, erzählt der gleichzeitige florentinische Geschichtschreiber Barchi (storie florintine), hatten schon einen großen Theil der Kirche und des Klosters niedergerissen, als sie an einen Ort gelangten, wo sie in das Refektorium hineinschauten, in welchem von der Hand Andrea del Sarto's das heilige Abendmahl dargestellt ist; als plözlich alle, als wären ihnen Arme und Zungen erlahmt, schweigend stehen blieben und, voll ungewöhnlichen Staunens, mit dem Werke der Zerstörung nicht weiter machen wollten. Dies ist der Grund, warum noch heutzutage jeder Kunstkenner zu seinem größten Erstaunen eines der schönsten Gemälde der Welt betrachten kann. Nächst Florenz besizt Paris eine ziemliche Anzahl seiner Werke, die er im Auftrag des Königs Franz I., der ihn im Jahre 1518 nach Paris berufen hatte, für den Hof

verfertigte. Er veruntreute aber Gelder, die ihm der König zum Ankauf von Kunstwerken anvertraut hatte, verlor dessen hohe Gunst, kam nach Florenz zurück und starb in großem Elend. Außer Florenz und Paris besitzen auch München, Wien, Dresden, Berlin Werke von Andrea's Hand. Sehr berühmt ist das Opfer Abrahams in Dresden.

Von den sogenannten Klassikern verdienen noch erwähnt zu werden der Schüler des Fra Bartolomeo, Ridolfo Ghirlandajo, und der Freund Bartolomeo's, Mariotto Albertinelli. Der erstere ist ein Sohn des Domenico Ghirlandajo und genoß seinen ersten Unterricht bei seinem Vater, kam aber später in die Schule des Bartolomeo. Als Raphael im Jahre 1504 nach Florenz kam, wurde er mit ihm näher bekannt und sein inniger Freund, so daß ihn Raphael sogar einlud, an den großen Arbeiten im Vatikan Theil zu nehmen, was er aber ablehnte. Er ragt unter den florentinischen Meistern durch sein ausgezeichnetes Talent und seine weichen, schönen, durchgebildeten Kopfzeichnungen hervor. Zwei vortreffliche Bilder von seiner Hand stellen Scenen aus der Legende des heiligen Zenobius dar. Die spätern Werke dieses Meisters zeigen, daß er die eigentlich künstlerische Bahn verlassen und eine mehr handwerksmäßige, verflachende Richtung eingeschlagen hat. Dieselben haben daher keinen Kunstwerth.

Mariotto Albertinelli zeichnete sich durch ein Bild, „die Heimsuchung Mariä," aus. Er wußte in demselben innigen Ausdruck mit schönem Kolorit, einfache Anordnung mit trefflicher Zeichnung zu verbinden.

Unter den Schülern des Andrea Bartolomeo ragte besonders Jacopo Carucci hervor. Er erinnert durch das Großartige in seinen Werken, unter denen sich eine Heimsuchung Mariä auszeichnet, an Michelangelo, und erregte durch seine Meisterschaft die Eifersucht des Andrea so, daß er dessen Werkstätte zu verlassen sich veranlaßt sah.

Die Reihe der florentinischen Künstler beschließt der Freund Bartolomeo's, Antonio Franciabigio, und Raffaelino del Garbo, ein Schüler des Filippino Lippi, auf eine sehr würdige Weise.

b. Umbriſche Schule.

Das von Giotto angeregte realiſtiſche Streben, dem viele Meiſter des 14. und 15. Jahrhunderts zugethan waren, und das im Allgemeinen mehr auf naturgetreue Darſtellung der äußern Form, als auf geiſtige Tiefe des Inhalts ausging, mußte nothwendig eine Reaktion hervorrufen. Dieſelbe findet ſich zum Theil in der florentiniſchen Schule ſelbſt, und tritt entſchieden als ſolche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der umbriſchen Schule hervor. Die umbriſche Schule trat aber nicht plözlich, wie durch einen Zauberſchlag, im Gegenſaz zu der realiſtiſchen Richtung der florentiniſchen Schule, mit ihrer tiefen Innigkeit des Gefühls und ihrem lyriſchen Charakter hervor; die romantiſche Richtung der frühern Jahrhunderte forderte, daß nicht blos die äußere Form ſchön und naturgemäß dargeſtellt werde, ſondern auch, daß das innere Leben der Seele, in dem Bilde ausgedrückt, zur Anſchauung kommen ſollte. Dieſe mehr ſubjektive Richtung verfolgte ſchon im 13. und 14. Jahrhunderte die ſieneſiſche Schule, und wurde von der umbriſchen weiter entwickelt und vervollkommnet. Nicht mit Unrecht nannte man daher früher die umbriſche Schule auch ſieneſiſche, da zwiſchen ihnen kein weſentlicher, ſondern mehr nur ein gradueller Unterſchied ſtattfindet. Herr v. Rumohr hat in ſeinem zweiten Bande der italieniſchen Forſchungen nachgewieſen, daß die ſieneſiſche Schule ſich früher als die florentiniſche entwickelt hat, und daß ſie ſomit nicht, wie Vaſari meint, aus lezterer hervorgegangen ſei und ſich ohne charakteriſtiſchen Unterſchied weiter entwickelt habe. Vaſari zollt überhaupt der ſieneſiſchen Schule nicht die ihr gebührende Anerkennung, und trifft ihn der ſchwere Vorwurf, daß er, der ein Manuſkript Ghiberti's wortgetreu abgeſchrieben hat, gerade jene Stellen, worin der Ruhm der Sieneſer anerkannt iſt, nicht in ſein Werk aufgenommen hat. Der Pater Della Valle weiſt in ſeinen lettere senese mit ſichern, aus den Archiven genommenen Belegen nach, daß die Malerei in Siena früher als in Florenz aufblühte. Und namentlich gilt Ghiberti, der ſelbſt ein geborner Florentiner iſt, der, ſelbſt großer Künſtler

ſeiner Zeit, die ſieneſiſche Schule gewiß kannte und zu beurtheilen wußte, da er wiederholt in Siena arbeitete und lebte, unſtreitig für einen unparteiiſchen und zuverläßigen Zeugen. Und dieſer Ghiberti ſagt von der ſieneſiſchen Schule: „Es gab in der Stadt Siena vortreffliche und geſchickte Meiſter. Unter dieſen war Ambruogio Lorenzetti ein berühmter und ausgezeichneter Meiſter, welcher viele Werke vollendet hat.“ Ohne chronologiſche Ordnung führt er einen der älteſten, den Duccio, ſpäter an und ſchreibt von ihm: „Es gab in Siena noch den Duccio, der die griechiſche Manier beibehalten hat; von ſeiner Hand iſt die Tafel des Hauptaltars im Dome zu Siena.“ Weiter ſagt er: „Viele Maler beſaß die Stadt Siena und war fruchtbar an erſtaunlichen Talenten, deren viele wir auslaſſen, um nicht weitläufig zu werden.“ Wenn dies auch nur flüchtige Andeutungen ſind, ſo verdienen ſie doch Berückſichtigung. Allerdings iſt es ſehr ſchwer, eine genaue Charakteriſtik dieſer Schule zu geben, wodurch ſie ſich von den nachfolgenden unterſcheidet, und ihre Selbſtſtändigkeit und Unabhängigkeit für immer feſtzuſtellen. Aber das unterliegt keinem Zweifel, daß lange vor Cimabué und Giotto, welche Vaſari als die Schöpfer und Verbreiter der neuen Kunſt in die Geſchichte einführt, die Malerei in Siena nicht nur in techniſcher Hinſicht ſich neu und eigenthümlich ausgebildet, ſondern auch im Hinblick auf Darſtellung und Ausdruck ſich von der überlieferten griechiſchen Kunſtmanier zu befreien geſtrebt hatte. Eine Madonna von Guido von Siena, der zwanzig Jahre vor Cimabué's Geburt malte, iſt weſentlich von der Darſtellung einer byzantiniſchen Madonna, des Erlöſers, der Apoſtel ꝛc. verſchieden. Sie hat ſeelenvolle Tiefe in den Augen und in den Zügen. Der Mund und das Auge ſpricht eine eigenthümliche Milde aus; es iſt etwas tief Innerliches nicht zu verkennen, das von da an das unterſcheidende Element der romantiſchen Kunſt iſt. Dies, das Innerliche im Bilde auszuſprechen, iſt der Ruhm der Sieneſer; ſie ſind die Begründer der romantiſchen Malerei. Wenn daher Della Valle ſagt: „Es genügt ein Blick auf Florenz, das in einem Thale, von ziemlich hohen Bergen begrenzt, liegt, um den Unterſchied der florentiniſchen und der Schule von Siena zu erklären, welch

leztere Stadt auf einzelnen Hügeln, dem Winde von allen Seiten zugänglich, ſich erhebt;" ſo iſt das eine ſehr äußerliche, ungenügende Auffaſſungsweiſe. Die Luft, meint er, ſei in Siena den Künſtlern günſtiger und zuträglicher, und rege ihre Phantaſie auf und belebe ſie. „Florenz," ſagt er, „ſcheint die Gegend der Denker, Siena die der Dichter zu ſein." Es ſind dies lauter unhaltbare Behauptungen, die zeigen, daß Della Valle für ſeine Vaterſtadt eingenommen war, und den Werth und die innere Bedeutung jener ſieneſiſchen Werke nur an der äußern Erſcheinung meſſen zu können glaubte. Lanzi widerlegt die von Della Valle gemachte Unterſcheidung zwiſchen der philoſophiſchen Atmoſphäre in Florenz und einer poetiſchen in Siena, und ſchreibt den Vorzug der Sieneſer hauptſächlich dem Umſtande zu, daß in Florenz die Bilder der beſten Meiſter dem Publikum vorenthalten worden wären. Dieſe Anſicht iſt ſo oberflächlich und unrichtig wie die erſtere. So wenig das heitere, geſunde Florenz ein dumpfes Nebelthal für philoſophiſche Köpfe, ſondern die Heimath Dante's, Boccaccio's, Cacchetti's und Polizians iſt, ſo wenig wurden die Bilder der Meiſter in Florenz dem Publikum vorenthalten. Ohne jedoch die ungelungenen Charakteriſtiken dieſer beiden Schulen der Befangenheit und Unwiſſenheit dieſer Schriftſteller zuſchreiben zu wollen, glauben wir vielmehr, das Schwierige der Erklärung liege in der Natur der Sache ſelbſt. Die Kunſt war damals in einer Umbildung, Weiterentwicklung, im Werden, ſie war im Fluſſe begriffen; daher läßt ſich leicht denken, daß verſchiedene, abweichende Anſichten möglich ſind, und daß ſich von einem allgemeinen, übereinſtimmenden Charakter einer Schule, ſo lange ſie noch im Fluſſe begriffen iſt, gar nicht ſprechen läßt. Das aber iſt gewiß und unbeſtreitbar, daß den Sieneſern das Verdienſt zuerkannt werden muß, ſich von den griechiſchen, handwerksmäßigen Formen losgetrennt und beſtrebt zu haben, das innere Leben der Seele darzuſtellen und die ſteifen, überlieferten Formen zu beſeelen.

So z. B. malte Guido von Siena eine überlebensgroße Madonna mit dem Jeſuskinde im Jahre 1221 und ſezte ſeinen Namen unter das Gemälde, welches ſich über einem Altare des dortigen Dominikanerkloſters befindet. Die ſchwarzbraune, byzan-

tinische Farbe findet sich nicht mehr, sie ist viel heller; die Form seelenvoller, zarter und schöner, nicht mehr so steif. Der byzantinische Styl ist übrigens leicht an dem reichen, glänzenden Goldgrund, an den goldenen Sternen und Saumverzierungen der Gewänder zu erkennen; denn dergleichen Glanz und Reichthum liebten die Byzantiner. —

Der zweite Meister von Siena ist Duccio di Buoninsegna. Sein Geburtsort ist ungewiß, nur so viel ergibt sich aus den Quellen, daß er schon im Jahre 1282 als Meister in Siena ansäßig war und im Jahre 1340 starb. Er war durchaus nicht ein Schüler Giotto's, wie Vasari meint, sondern, wie Tizio versichert, ein Schüler des Sieneser's Segna, der wahrscheinlich der Vater des Duccio war. Seinen größten Ruhm erwarb er sich durch eine Altartafel, die er von 1308 — 1311 in Siena fertigte, und die sich bis auf unsere Zeit vollkommen erhalten hat. Sie war auf der Vorder- und Rückseite mit Gemälden versehen, die man nachher von einander trennte und an den Wänden des Domes aufgehängt hat. Die ehemalige Rückseite enthält Scenen aus der Leidensgeschichte Christi. Hier entfaltete der Maler einen Geist, der die höchste majestätische Würde, die erschütterndste Leidenschaft, den größten Reichthum des Gedankens und edle Anmuth in der Form zur Anschauung bringt. Die ehemalige Vorderseite enthält größere Figuren, eine Madonna, von Heiligen umgeben, an denen die Durchbildung der Köpfe sehr beachtenswerth ist. Die Tafel kostete 3000 Goldgulden und wurde von den Sienesern so hoch geschäzt, daß sie dieselbe mit großer Andacht in Prozession abholten. —

Die sienesische Schule hielt längere Zeit an den altchristlichen Typen und Ueberlieferungen fest, bildete sie nach und suchte sie zu vervollkommnen. Sie blieb übrigens hiebei nicht stehen, sondern durch die Religion und Poesie veranlaßt, schritt sie zur Beschauung und allseitigern Auffassung des menschlichen Lebens, besonders zur vielseitigsten Darstellung der Lebensverhältnisse des heiligen Franziskus und anderer neuer Heiligen, wie auch zu Darstellungen von Scenen aus den Werken berühmter Dichter, wie z. B. des episch-didaktischen Dante, fort. Wie aber schon bemerkt wurde, wußten die Meister dieser Schule sich immer

mehr von jener eigenthümlichen Strenge und Härte der byzantinischen Kunst frei zu machen, und ihren Darstellungen, wenn auch noch Manches, wie die langen Profile, die magern Hände, an den byzantinischen Styl erinnert, Etwas so Inniges, Weiches, Seelenvolles zu verleihen, daß man ihre Kunstrichtung nicht ohne Grund eine lyrische nennt.

Diese neue Richtung schlug auch Simone di Martino ein. Er war ein Zeitgenosse Giotto's und wurde nach dessen Tod, im Jahre 1336, an den päbstlichen Hof nach Avignon berufen, wo er im Jahre 1344 gestorben sein soll. Alles, was er in Avignon gemalt hat, ist längst untergegangen; von seinen Arbeiten zu Siena ist der größte Theil nicht mehr vorhanden, und was sich noch erhalten hat, ist entweder ungemein beschädigt oder von spätern Malern ausgebessert. Wenn aber auch nur noch wenige beglaubigte Werke von Simone's Hand vorhanden sind, so kann man doch seine Richtung recht gut aus einem Altarbilde erkennen, das aus mehrern einzelnen Tafeln besteht und sich gegenwärtig, mit der Namensunterschrift des Künstlers versehen, in Siena befindet. Man dürfe keinen Anstand nehmen, meint v. Rumohr, ihn den bedeutendsten Künstlern dieser Zeit beizuzählen, da seine Bilder dem schwärmerisch verliebten Petrarka genügten, der ihn dem Giotto gleichstellt und beide gemeinschaftlich für die größten Maler erklärt, welche ihm bekannt geworden seien. Fast durchweg fertigte er mit seinem Gehülfen Lippo Memmi Madonnenbilder oder Bilder von Engeln und Heiligen, in denen sich seine zarte, tiefe Empfindung am lebendigsten äußern konnte. Uebrigens scheint auch Giotto einigen Einfluß auf unsern Simone ausgeübt zu haben, wenn er auch kein Schüler desselben war. Nach d'Agincourt hat Simone nicht blos in Avignon und Siena, sondern auch in Rom und Florenz gearbeitet. In lezterer Stadt, sagt er, finde sich ein allegorisches Gemälde zu Santa Maria Novella, das den heiligen Dominikus darstelle und seine Begleiter, wie sie gegen die Häresie eifern und kämpfen. Die Häretiker seien als Wölfe abgebildet, welche die Schafe, die Rechtgläubigen, zu zerreißen suchen; allein schwarzweiße Hunde, unter denen die Brüder des Dominikanerordens wegen ihrer schwarzweißen Klei-

dung zu verstehen sind, stoßen die Wölfe zurück. — Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß Giotto einen Einfluß auf den Simone und die sieneſiſche Schule ausgeübt habe; vielleicht wurde gerade dadurch Vasari veranlaßt, dieſe Schule der florentiniſchen zu unterſtecken. Nichtsdeſtoweniger nimmt die sieneſiſche Schule eine höchſt eigenthümliche Stellung ein und iſt weſentlich von dem Charakter der florentiniſchen verſchieden. Dies erſehen wir beſonders aus den Werken zweier sieneſiſcher Meiſter, der beiden Brüder Ambruogio und Pietro di Lorenzo.

Von Ambruogio ſind die Wandmalereien in der Sala delle baleſtre im öffentlichen Palaſte zu Siena. Der Inhalt derſelben iſt „gutes und ſchlechtes Regiment und die Folgen von beiden". Die verſchiedenen politiſchen Tugenden ſind allegoriſch in weiblichen Figuren dargeſtellt, in denen man die sieneſiſche Darſtellungsweiſe deutlich erkennt, da ſich nicht blos Anklänge an byzantiniſche Kunſt finden, ſondern auch die Erſcheinungen des gewöhnlichen Lebens ſehr charakteriſtiſch aufgefaßt und dargeſtellt ſind. Die Geſichtszüge der Frauen ſind ſehr weich und ſchön, ihre Kopfbewegung ſehr anmuthvoll. — Leider iſt das Hauptwerk Ambruogio's untergegangen, das von Ghiberti weitläufiger beſchrieben wird und ſich im Minoritenkloſterhof zu Siena befunden haben ſoll. Dieſes Gemälde, ſagt Ghiberti, ſei wahrhaft bewunderungswürdig geweſen. Von ſeinem Bruder Pietro di Lorenzo findet ſich in Toskana ein Gemälde, das Gegenſtände aus dem Leben Johannes des Täufers, und zu Piſa im Campo ſanto eines, das eine Menge Einſiedler darſtellt. In den Werken beider Brüder erkennt man klar die weiche, gemüthvolle Auffaſſung der Sieneſer.

In der Mitte des 14. Jahrhunderts und etwas ſpäter blühte in der sieneſiſchen Schule Berna oder Barna, was wohl eine Abkürzung aus Bernardo oder Barnabas iſt. Ghiberti ſchreibt von ihm: „Es malte zu Florenz ein Meiſter, Namens Barna, welcher vor vielen andern den Vorzug verdient, zwei Kapellen in S. Agoſtino, worin viele Geſchichten ſind, unter andern, wie ein junger Mann in Begleitung eines Mönchs, der ihm zuſpricht, zur Richtſtätte geführt wird; in dieſer Figur iſt die Todesfurcht vortrefflich ausgedrückt. In S. Gimignano, einem Städtchen

zur Rechten der Straße von Florenz nach Siena, malte er viele Geſchichten aus dem alten Teſtamente; auch zu Cortona gibt es viele Arbeiten von ſeiner Hand."

Im 13. und 14. Jahrhundert hatte die ſieneſiſche Schule eine bedeutende Höhe erreicht; im 15. Jahrhundert dagegen blieb ſie weit hinter den Leiſtungen anderer Gegenden zurück, wie man leicht an den Werken der Brüder Sano und Lorenzo di Pietro und des Matteo da Siena erſehen kann. Zwar iſt das Weiche, Milde, Gemüthliche auch in dieſem Jahrhundert noch ein charakteriſtiſches Merkmal der ſieneſiſchen Schule; dabei beobachteten ſie das Leben und ſuchten es auf mannigfaltige Weiſe darzuſtellen; nicht minder hielten ſie an den Typen und überlieferten Kunſtgebilden des höchſten chriſtlichen Alterthums feſt. Allein die meiſten Arbeiten aus dieſer Zeit zeugen von einer großen Schwäche und Mattigkeit, wie z. B. die Darſtellung großer Helden und Staatsmänner von Taddeo di Bartolo. Uebrigens machen die übrigen Werke dieſes Meiſters aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts eine rühmliche Ausnahme von den Gebrechen, an denen die damalige ſieneſiſche Kunſt litt. Dies beweiſen mehrere zu Perugia befindliche Tafeln, beſonders aber ein Altarbild, das der Künſtler im Jahre 1403 vollendete, und eine Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln und den heiligen Bernhard vorſtellt. In all dieſen Geſtalten offenbart ſich der weiche Styl der Sieneſer und der innige Ausdruck in den anmuthsvollen Geſichtern dieſer Schule. Ein ebenſo vortreffliches, dem ebengenannten ganz entſprechendes Bild iſt die „Ausgießung des heiligen Geiſtes" in der Kirche S. Agoſtino zu Perugia, dem ſich die herrlichen Wandmalereien in der Kapelle des öffentlichen Palaſtes zu Siena anreihen, in welchen Taddeo eine merkwürdige Weichheit und fein edles, tiefes Gemüth ausdrückte. Die Gemälde beziehen ſich auf das Lebensende der ſeligſten Jungfrau; am gelungenſten iſt der ſtille Leichenzug, ihr Begräbniß und ihre Auferweckung durch Chriſtus zum ewigen Leben.

Taddeo di Bartolo übte einen höchſt bedeutenden Einfluß auf einen gewiſſen Martinellus und Pietro Antonio di Fuligno, und damit auch auf die umbriſche Schule aus.

Die Malereien des Martinellus an der äußern Wand des Kirchleins S. Katharina zu Aſſiſi erinnern ganz an das Eigenthümliche des Taddeo di Bartolo. Ebenſo zeigt ſich an den Werken des Pietro Antonio di Fuligno ein ganz entſchieden ſieneſiſches Gepräge, das von Taddeo angeregt und von Pietro fortgepflanzt und weiter verbreitet wurde. Wir ſehen aus dem Bisherigen, daß das naturaliſtiſche Streben der florentiniſchen Schule und die auf das Innerliche gewandte Richtung der Sieneſer von nicht geringer Bedeutung in Beziehung auf die Entwicklung der umbriſchen Schule ſind. Dazu kommt noch die natürliche Lage und Beſchaffenheit Umbriens in dem obern abgeſchloſſenen Thale der Tiber, wodurch zweifelsohne dieſe innerliche Richtung begünſtigt und befördert wurde. In dieſer Gegend wurde der heilige Franziskus geboren, das Haupt jener tiefinnerlichen, myſtiſch-religiöſen Richtung, der nicht blos die Ordensmänner dieſes Heiligen, ſondern auch ein großer Theil der Künſtler huldigten. So kommt denn zu dem Innerlichen, das ſich in den Werken der Sieneſer ausſpricht, *auch noch das myſtiſche* Element als ein charakteriſtiſches Merkmal der *umbriſchen* Schule hinzu. Wir ſehen daher in den Werken der Meiſter dieſer Schule nicht blos das innerliche Seelenleben getreu dargeſtellt, wir werden hier eine wunderbare Sehnſucht nach Oben, eine gänzliche Hingabe an Gott, ein wahres Vergotten, Etwas wonniglich Schmerzliches, Etwas ſchwärmeriſch Zärtliches dargeſtellt finden, das ſich wie ein ſüßer Duft über die meiſten dieſer Schöpfungen verbreitet. Dieſe gänzliche Hingabe in ſüß ſchmerzliche und ſchwärmeriſch zärtliche Gefühle, zum Höchſten aufſteigende Sehnſucht und fleckenloſe Seelenreinheit treffen wir in den Werken des *Niccolo di Fuligno*, gewöhnlich Niccolo Alunno genannt, die wohl in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fallen und nicht über das Jahr 1500 hinausreichen. Ein ſehr ſchönes Bild von ſeiner Hand iſt „eine Verkündigung Mariä, darüber Gott Vater in der Glorie". Dasſelbe befindet ſich zu Perugia in der Kirche S. Maria Nuova. Man kann nicht leicht etwas Schöneres als den Kopf Maria's und des Engels ſehen. Andere Gemälde von Niccolo finden ſich im Dome zu Aſſiſi und in der Auguſtinerkirche S. Niccolo zu Fuligno. In lezterer Kirche iſt

ſehr merkwürdig „eine Krönung Maria's". Der Abt Antonius hebt im Hinaufblicken die Hand vor die Augen, als wenn ihn der Glanz der himmliſchen Glorie verblendete. Eines ſeiner ſpäteſten Werke iſt eine Tafel in der Pfarrkirche des Fleckens La Baſtia, am Wege von Aſſiſi nach Perugia. Im Hauptfelde die Madonna zwiſchen Engeln unter einem gothiſchen Giebel und auf goldenem Grunde. Auf der Staffel ein todter Chriſtus, den Kopf im Schooſe der Mutter, von Engeln umgeben, die ſo recht von Herzen weinen. Wir ſehen, daß Niccolo Alunno einer der berühmten Meiſter der umbriſchen Schule iſt, der den eigenthümlichen Charakter ſehr rein in ſeinen Werken dargeſtellt und zur weitern Verbreitung desſelben durch Beiſpiel und Lehre das Seinige beigetragen hat.

Ein Zeitgenoſſe des Niccolo Alunno war Fiorenzo di Lorenzo. Er erreicht zwar die tiefe Innigkeit des Niccolo nicht; dagegen hat er vor ihm manche Vortheile in der maleriſchen Anordnung, in der ſchärfern Bezeichnung des Einzelnen voraus, die er wahrſcheinlich von Benozzo gelernt hat. Immerhin iſt aber die charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit der umbriſchen Schule leicht in ſeinen Werken zu erkennen, von denen in der Sakriſtei der Kirche S. Francesco zu Perugia „der heilige Petrus und Paulus" und eine Madonna mit dem Kinde in der Glorie, von Cherubköpfen und von zwei Engeln umgeben, die bedeutendſten ſind.

Zwei andere ſehr tüchtige Meiſter der umbriſchen Schule ſind Andrea di Luigi, genannt l'Ingegno, und Bernardino Pinturicchio. Beide waren höchſt wahrſcheinlich Schüler des Alunno und nicht des Perugino; wenigſtens haben ſie ſich nach den Werken Alunno's und Fiorenzo's gebildet. Vaſari erzählt zwar, daß Ingegno bei Perugino ſeine Kunſt erlernt und mit Raphael in ſeiner Schule gewetteifert habe. Die großen Hoffnungen, welche Ingegno erweckt habe, ſeien aber durch ſein plötzliches Erblinden unter Pabſt Sixtus IV. vereitelt worden. Dieſer Pabſt habe ihm einen Jahrgehalt angewieſen, den er bis in ſein 86. Jahr bezogen habe. Perugino gründete aber erſt am Ende des 15. Jahrhunderts ſeine Schule und Pabſt Sixtus IV. ſtarb ſchon 1484. Daraus geht klar hervor, daß nach Vaſari Andrea ſchon blind war, als Perugino ſeine Schule errichtete,

und daß er daher unmöglich sein Schüler sein konnte. Doch abgesehen hievon (denn Andrea erfreute sich ohne Zweifel bis zum Jahre 1509 des Augenlichtes), konnte Andrea schon deßhalb nicht der Schüler Perugino's sein und mit Raphael wetteifern, weil dieser erst gegen das Jahr 1500 in die am Ende dieses Jahrhunderts errichtete Schule Perugino's eintrat, Andrea dagegen schon im Jahre 1484 sichern Nachrichten zufolge als selbstständiger Maler und Meister auftrat. Niccolo Alunno hatte schon um 1460 in dem benachbarten Fuligno eine eigene Werkstätte angelegt, und wahrscheinlich hat Andrea hier seinen Unterricht genossen. Von seinen Werken sind wenige bekannt, und nach den vorhandenen, z. B. den Sibyllen und Propheten, die er zu Assisi al fresco gemalt haben soll, schreibt Lanzi, hat er die Manier der Schule vergrößert und das Kolorit verlieblicht. Dem Lanzi war aber kein einziges Werk des Andrea sicher bekannt; somit verdient auch sein Urtheil darüber wenig Glauben. Nach andern Nachrichten soll er seinen Formen eine größere Fülle zu verleihen gewußt, und durch kräftigere Schatten einen tiefern Eindruck hervorgebracht haben. — Der treffliche Künstler der umbrischen Schule, Bernardino Pinturicchio, erhielt wahrscheinlich seinen ersten Unterricht in Perugia, das nicht weit von seiner Vaterstadt Cortona entfernt ist. Wie aber aus seiner Behandlung der Malerei a tempera und besonders aus seiner Formengebung hervorgeht, verdankt er einen großen Theil seiner Jugendbildung dem Fiorenzo di Lorenzo. Pinturicchio wurde schon häufig mißkannt und ungerecht beurtheilt, weil man zwischen den Leistungen seines frühern und spätern Lebens nicht genug unterschieden hat. In seinen spätern Werken ersieht man nichts, als eine leere, handwerksmäßige Fertigkeit, die nur um des lieben Gewinnes willen den Pinsel ergreift und die Kunst zur bloßen Erwerbsquelle herabwürdigt. Dagegen sind die Leistungen aus der frischen, kräftigsten Periode seines Lebens großentheils ausgezeichnet und gehören zu den besten der umbrischen Schule. Unter diesen verdienen seine Freskomalereien in Rom, seine Mauergemälde im Dome zu Orvieto besonders erwähnt zu werden. Sein bestes Gemälde ist aber wohl ein aus mehrern Tafeln zusammengesetztes Werk, das sich in der Akademie

zu Perugia befindet und eine Madonna auf dem Throne darstellt, zu deren Seiten der heilige Augustinus und Hieronymus sich befinden. „In keinem Bilde der umbrischen Schule," sagt v. Rumohr, „nicht einmal in den besten und frischesten Arbeiten des Pietro, fand ich das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Riccolo so glücklich mit besserer Formenkenntniß und schönerer Manier verschmolzen, als in den einzelnen Stücken dieser mehrfältig zusammengesezten Tafel." Die Charakterköpfe sind voll Ausdruck und Leben, und ist in den meisten seiner Werke, besonders in jugendlichen Figuren, jener sehnsuchtsvoll-schwärmerische Ausdruck wiedergegeben, durch den sich die umbrische Schule vor den andern Schulen dieser Zeit so auffallend unterscheidet.

Zu gleicher Zeit blühten in den benachbarten Gegenden noch andere Künstler, die wir wegen ihrer verwandten Richtung der umbrischen Schule anreihen. Zu den namhaftern gehören Giovanni Sanzio von Urbino, der Vater Raphaels, und Francesco Raibolini von Bologna, Francesco Francia genannt. Sanzio's Bilder, und namentlich sein Hauptbild zu Urbino in S. Francesco, auf dem er sich selbst, seine Frau und den jungen Raphael, vor dem Throne einer Madonna knieend, darstellt, offenbaren einen sehr einfachen Styl und Ruhe und Milde in den Gesichtern seiner Figuren. Dagegen fehlt ihm die Tiefe des Ausdrucks und das helle, schöne Kolorit der eigentlich umbrischen Meister.

Francesco Francia war anfangs ein Goldschmied und widmete sich erst im vorgerückten Alter der Malerei. Er schließt sich seiner Richtung nach ganz an die umbrische Schule an und repräsentirt ihren Geist sehr getreu. Er malt, wie die Meister dieser Schule, sehr gerne Madonnen, allein, mit dem Kinde und geschichtliche Kompositionen, in denen er mit besonderer Vorliebe fromme Beschaulichkeit darstellt. Eine Reihe von Gemälden von seiner Hand enthält die Pinakothek zu Bologna. Eines davon stellt eine Madonna auf dem Throne dar und die Heiligen Augustinus, Franziskus, Proklus und Monika, Johannes den Täufer und Sebastian, der ein wunderschöner, begeistert emporblickender Jüngling ist. Er zeigt in diesem Bilde, daß er bedeutende plastische Studien gemacht hat; die Körperformen sind ganz natur-

gemäß und übertrifft er hierin den Perugino. Die Augen seiner Köpfe sind groß und durch starke Schatten gehoben; sein Kolorit ist feuriger als das Perugino's, die Hautfarbe weißer, die Haare dunkelbraun, der Ausdruck strenge. Zu seinen ausgezeichnetsten Leistungen gehören seine Freskomalereien in S. Cecilia zu Bologna, welche Darstellungen aus dem Leben der heiligen Cäcilia enthalten. Die Vermählung der Heiligen und ihr Begräbniß sind ganz von der Hand Francia's, die andern Gemälde dagegen sind zum Theil von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt. Ein sehr schönes, ansprechendes Bild von ihm befindet sich in München: das Christkind, in einem Rosenhag liegend, die Mutter kniet anbetend, die Hände über der Brust gekreuzt, davor. Andere Gemälde von seiner Hand, die noch angeführt zu werden verdienen, sind: die Verkündigung Mariä in Mailand und die Kreuzabnahme in Parma. Maria schaut dem göttlichen Sohne schweigend, ohne Thränen, in das todtmüde Antlitz, indem sie dessen Hand hält und Magdalena die Nägelmale betrachtet. — Seine Schüler Giulio und Giacomo Francia und Lorenzo Costa erreichen weder die Schönheit und Würde, noch die Tiefe der Bilder ihres Meisters. — Einer der größten Meister seiner Zeit, der hauptsächlich durch seine Einwirkung auf die Entwicklung des fleckenlosesten Malers, des Raphael von Urbino, so großen Ruhm erlangte, dessen persönliches Verdienst aber selten nach Gebühr anerkannt und gewürdigt wurde, ist Pietro Vanucci della Pieve, so genannt nach seinem Geburtsorte Castello della Pieve, späterhin Pietro Perugino, von Perugia, wo er sich gegen das Jahr 1500 niedergelassen hat (geboren 1446, † 1524). Bei welchem Meister er seinen Unterricht genossen hat, ist zweifelhaft. Nach Vasari wäre er nothdürftig von einem peruginischen Meister unterrichtet worden, dessen Namen nicht genannt ist. Ohne Zweifel verdankte er aber einen großen Theil seiner Bildung dem Fiorenzo und Niccolo Alunno. In seinem 25. Jahre kam er nach Florenz, wo er mit dem tiefen, forschenden Geiste des Andrea Verocchio zusammentraf, der ihm mehr Rathgeber als Lehrer war. Hier, in Rom, Neapel und an andern Orten Italiens hielt er sich längere Zeit auf; endlich ließ er sich in Perugia nieder und gründete daselbst eine große Schule.

Bei der richtigen Beurtheilung seiner Werke muß man zwischen seinen Leistungen in seinen frühern und mittlern Jahren, die zu den schönsten und besten der damaligen Zeit gehören, und zwischen seinen handwerksmäßigen Arbeiten in seinen spätern Jahren unterscheiden, die mehr als mittelmäßig, oft schlecht sind.

Aus seiner Jugendzeit rühren mehrere kleinere Bilder, die einen entschieden umbrischen Charakter haben und eine gewisse technische Bildung verrathen. Sie sind ohne Zweifel vor dem Jahre 1470 gefertigt worden und stellen meistens Madonnen dar. Während seines Aufenthalts in Florenz ließ er sich für die entgegengesetzte naturalistische Richtung der Florentiner einnehmen, was aus mehrern Werken vom Jahre 1475 an, wo er schon in florentinischer Manier malte, ersichtlich ist. Zu diesen Werken rechnen wir die Anbetung der Könige in einer wüsten Kapelle des Klosters S. Maria nuova zu Perugia und die Mauergemälde in der Kapelle des vatikanischen Palastes, welche Sixtus IV. ums Jahr 1480 hat erbauen und ausmalen lassen. Die Ausführung, die Charaktere, die Gewandung in der „Taufe Christi und der Uebergabe der Schlüssel an Petrus" erinnern lebhaft an jenes Bild im Kloster Maria nuova zu Perugia. Uebrigens verräth „die Verleihung der Himmelsschlüssel", wie ein im Palaste Albani zu Rom befindliches Gemälde, das Christkind auf dem Boden liegend, daß er bereits dem Naturalismus der Florentiner zu entsagen anfing und zu seinen ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrte. Während aber seine frühesten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes und die Richtung seines Geistes darlegen; während in den nachfolgenden das Studium vorzuwalten scheint, so vereinigt er nun in der schönsten Epoche seiner künstlerischen Laufbahn mit seiner ursprünglichen Geistesrichtung Kraft und Klarheit der Darstellung, welche er den vorangegangenen Studien verdankte. Und so kommt denn in dieser Zeit jene süße Anmuth und Weichheit, jene zarte, schwärmerische Sehnsucht in seinen Werken zum Vorschein, welche ihnen einen so hohen Reiz verleihen. Das herrlichste Werk aus seiner Hand ist ein Mauergemälde im Kapitelsaale des Klosters S. Maria Maddalena de' Pazzi, eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes und umgebender Heiligen, von denen die Maria

Magdalena und die ſchmerzhafte Mutter die gelungenſten ſind. Ein anderes ſehr ſchönes Gemälde befindet ſich in der Pinakothek zu Bologna: „Die Himmelfahrt Maria's.“ Die Jungfrau verſchwebt in goldenen Wolken; die Jünger unterhalb finden anſtatt des Leichnams Blumen im Grabe. — Die bekannten Freskogemälde im Collegio del Cambio zu Perugia vom Jahre 1500 fallen bereits in die Epoche der Abnahme ſeines Strebens, wo er zu ſeiner handwerksmäßigen Richtung hinzuneigen anfing. Nachdem er ſich nemlich in Perugia niedergelaſſen hatte, gab er ſich, wie ſo viele Maler dieſer Zeit, dem Handwerksgeiſte hin und arbeitete nur um des Erwerbs und Gewinnes willen. Der Schluß ſeiner künſtleriſchen Laufbahn iſt daher mit Recht ein trauriger zu nennen, wie auch das Ende ſeines Lebens; er wurde nemlich, da er wegen Geiz und Mißtrauen ſtets all ſein Geld bei ſich trug, von ſeinem Bedienten im Jahre 1524 ermordet. — Sein erſter Schüler iſt Raphael. Nächſt Raphael iſt der Spanier Giovanni lo Spagna, ferner Giannicola, Tiberio d'Aſſiſi, Girolamo Genga als die bedeutendſten zu nennen.

Eine höchſt auffallende Erſcheinung dieſer Zeit, die wir ſchon früher berührten und aus der allzu großen Abhängigkeit der Schüler von der Schule zu erklären ſuchten, iſt, daß ſo viele und ſogar die angeſehenſten, ausgezeichnetſten Meiſter plözlich vom Gipfel ihrer künſtleriſchen Höhe gleichſam herabgeſtürzt wurden und ſich fortan in den Niederungen des handwerksmäßigen Arbeitens bewegten. Am meiſten ſezte uns dieſe Thatſache bei Pinturicchio und Perugino in Erſtaunen. Der Grund dieſer auffallenden Erſcheinung wird wohl kein blos ſubjektiver, ein in der gleichen Beſchaffenheit des geiſtigen Weſens dieſer Männer liegender, ſondern ein mehr objektiver ſein. Wie wir geſehen haben, übte in dieſer Zeit die florentiniſche Schule einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die umbriſche aus, es kam gar nicht ſelten vor, daß Schüler der umbriſchen Schule mit der naturaliſtiſchen Richtung der Florentiner näher bekannt wurden und ſich dieſelbe aneigneten. Sobald ſie aber ihre typiſch gewordene Sphäre überſchritten hatten, ſo waren nur zwei Fälle denkbar. Entweder mußten ſie beide Richtungen, die umbriſche und florentiniſche, bemeiſtern und überwinden, und ſie zur concreten Einheit

in sich verbinden, oder sie mußten im Bewußtsein der Unzulänglichkeit ihrer Kräfte von diesem großartigen Unternehmen abstehen und zu ihrer ursprünglichen Richtung zurückkehren. Dieses Rückkehren oder Rückfallen war aber, da diese Künstler in ihren spätern Jahren die Lebendigkeit der Phantasie und die schöpferische Kraft des Geistes verließ, nothwendig ein schonungsloses in sich selbst Verfallen. So lange ihre Werke das Frische und Ahnungsvolle des Jünglings an sich trugen, mußten sie wahr und rein erscheinen. Da aber in ihrem spätern Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet ward, so mußte jene jugendliche Zartheit nothwendig in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Sie waren zu alt oder von Haus aus zu beschränkt, um das Erste zu erreichen; es hieße daher, wollte man einen Fortschritt von ihnen verlangen, von ihnen das Unmögliche fordern, es hieße, sie zu lauter Raphael machen wollen. Die Umbrier waren in ihrer an sich schönen Richtung zu sehr gefesselt, und so mußte gerade diese Richtung Schuld daran werden, daß bei ihren bedeutendsten Meistern, mehr als bei andern gleichzeitigen Schulen, arger Verfall eintrat. Es fehlte ihnen die geistige Kraft, um einzusehen, daß eine neue Epoche eintreten müsse, die qualitativ von der bisherigen sich unterschied. Ein genialer Geist gehörte dazu, um dies zu erkennen, um die verschiedenen Gegensäze des florentinischen und umbrischen Strebens mit den durch Glück und Zeit unendlich fortgeschrittenen technischen Verbesserungen und dem ungeheuern Schaz von Erfindungen zur concreten Vereinigung zu führen. Und diesen genialen Geist besaß Raphael, der unmöglich in Manier erstarren konnte, sondern die Richtungen der provinziell getheilten Schulen in einer höhern Einheit verschwinden ließ und eben dadurch die italienische Kunst zu ihrer höchsten Blüthe brachte.

Raphael Sanzio wurde nach dem Berichte des Vasari zu Urbino am Charfreitag des Jahres 1483 geboren und starb am Charfreitag 1520. Seine erste Kunstbildung empfing er bei seinem Vater Giovanni Santi, der, wie wir früher schon erwähnten, der umbrischen Schule angehörte. Mit der Innigkeit des jugendlichen Gemüthes gab er sich dieser Richtung hin, der

eine tiefgemüthliche Auffaſſung, zarte Geſtaltung der Formen und eine liebevoll und fleißig durchgeführte Behandlung der Gegenſtände eigenthümlich war. Sein Vater ſtarb aber, nach der Verſicherung des Paters Pungileoni, bereits im Jahre 1494, als Raphael erſt eilf Jahre alt war. Sein gewaltiger Geiſt ließ ihm aber keine Ruhe; er ſuchte ſich bei mehrern Meiſtern jener Gegend auszubilden und trat endlich in die Schule des Pietro Perugino zu Perugia und verweilte mehrere Jahre, etwa bis zu ſeinem zwanzigſten, in derſelben. Welchen Gang Perugino mit ſeinem Schüler einſchlug, iſt nicht bekannt. Doch wird man nicht irren, wenn man im Allgemeinen bei der damals üblichen Strenge und Beſtimmtheit der Meiſter in den Umriſſen und in der Anordnung den Zögling zugleich überall auf die Natur ſelbſt, ſowie in der Färbung außer jener mehr auf das eigene Gefühl der Euphonie, als auf den ſyſtematiſchen Unterricht einer Farbenlehre hingewieſen annimmt. Gewiß aber iſt, daß in Perugino's Schule jenes geiſttödtende Kopiren der Antike nicht vorkam. Der Schüler wurde im Gegentheil ſchon frühe angewieſen, ſeine eigenen Kräfte in der Anordnung und Ausführung der Gegenſtände zu verſuchen. Er folgte ſeinem Meiſter in der Zeichnung, in der Einfachheit und ſtrengern Führung der Umriſſe, welche Beſtimmtheit Raphael nie mehr ablegte, ſondern ſpäter nur mit kräftigern, blühendern Formen fließender verbunden hat. Auch in der Anordnung und Faltung der Gewänder, im Farbenton und leichten Auftrag folgte er dem Meiſter. Nicht minder war er demſelben in geiſtiger Beziehung zugethan; wir finden in ſeinen Werken dieſelbe Zartheit der Empfindung, denſelben Ernſt, dieſelbe Ruhe und ſtille Größe in den Charakteren, wie in den Gemälden Perugino's aus ſeiner beſſern Zeit. Dies iſt übrigens offenbar mehr eine glückliche Naturanlage, als die Folge des Schulunterrichts. Dagegen hat er den reinen, keuſchen Sinn, die Achtung für das Herkömmliche, die religiöſe Strenge in der Auffaſſung ſeiner Aufgaben hauptſächlich den Lehren und der Einwirkung ſeines Meiſters zu verdanken. Raphael gab ſich aber dieſer, wie überhaupt keiner Schule ausſchließlich hin, was für ein großes Glück anzuſehen iſt, weil er ſich ſo über die Schulen erhob und ſeine Eigenthümlichkeit am beſten und reinſten

bewahrte. — Im Jahre 1504 ging Raphael nach Florenz. Hier begann für ihn eine neue Epoche seiner geistigen Entwicklung. Hier fand sein Geist große Befriedigung in der Anschauung der Werke anderer Meister, in der Erwärmung seines Geistes an dem ihrigen und im Genusse der Seelenverwandtschaft mit ihnen. An Giotto und Fiesole bewunderte er die bessere Form und die freiern Umrisse, die Zartheit der Empfindung und Tiefe des Ausdrucks. An den Werken Ghirlandajo's und Masaccio's fand er einen größern Styl in den Formen, Gewändern und Umrissen. Es ist bekannt, mit welcher Liebe und Bewunderung er vor den Werken dieser Meister gestanden ist, wie sein Geist sich daran nährte und stärkte, wie sich sein Auge für Correctheit, für das Strenge, Schöne und Edle in Formen und Contouren geschärft hat. Mit Fra Bartolomeo schloß er persönliche Freundschaft; sein Freund übte in der Färbung und im Styl der Gewänder einen entschiedenen Einfluß auf ihn aus. Von Masaccio nahm er die Strenge der Form an. Die Resultate dieses Studiums konnten für Raphael nur sehr glänzende sein. Man könnte zwar versucht sein, zu glauben, Raphael sei in Florenz ein Eklektiker geworden. Allein wie Raphael sich nicht in den Schraubstock der Schulformen zwängen ließ, wie er seinen Pinsel nicht in die Farben der Schule tauchte, nach Art der Abschreiber, die in ihrem traurigen Geschäfte so lange fortmachen, bis der lezte Funke des eigenen, innern Lebens völlig erloschen ist, so sammelte er auch die Vollkommenheiten der florentinischen Meister nicht, um aus diesem mixtum compositum bald diesen, bald jenen Vorzug hervorzusuchen und anzuwenden. Abgesehen davon, daß die Großartigkeit der Form und die Gewalt des Ausdrucks eines Buonarotti, die Zartheit und Anmuth eines Correggio, der edle Styl eines Poussin, die Farbenschönheit und Gluth eines Rubens, kurz, alle Vorzüge der besten Meister zusammen noch lange keinen Raphael geben; bildete und erquickte Raphael nur seinen Geist an den besten Werken der florentinischen Meister, bewahrte aber deßungeachtet seine Individualität, entwickelte sein eigenthümliches Wesen immer mehr und gelangte endlich dahin, daß er die beiden Richtungen seiner frühern und spätern Jugend nicht blos vereinigte, sondern sie so zu sagen in sich vernichtete, und aus der

Unendlichkeit und Unerschöpflichkeit seines Geistes die göttliche, himmlische Schönheit, die seinem geistigen Auge vorschwebte, in stets neuen Formen und Eigenthümlichkeiten den Augen der Menschen offenbarte; und gerade das läßt sich nicht anlernen und abspicken, das ist der Vorzug und das Charakteristische aller wahrhaft großen, genialen Geister. Vollendete Schönheit der Form und des Styls, harmonisches Gleichmaaß zwischen dem innern Seelenleben und seinen Erscheinungen, ungetrübte Ruhe des Gemüthes bilden den Grundzug in Raphaels Kunst. Dazu kommt noch, daß all seine Werke vom Geiste des Christenthums beseelt und verklärt sind; und darum stehen sie den Werken der Antike nicht blos, wie Manche glauben, zur Seite, sondern sie übertreffen dieselben nach Form und Inhalt unendlich. — Raphaels erster Besuch in Florenz scheint nicht von langer Dauer gewesen zu sein. Bereits im Jahre 1505 treffen wir ihn in Perugia, wo er mit mehrern Arbeiten sich beschäftigte. Nach Vollendung derselben begab er sich aber wieder nach Florenz zurück und blieb daselbst bis in die Mitte des Jahres 1508. Daß in den Werken, die er in dieser Zeit vollendete, hauptsächlich die florentinische Richtung hervortritt, wird zu bemerken fast überflüssig sein. In seinem 25. Jahre ward Raphael vom Pabste Julius II. nach Rom berufen, und hier schuf er von 1508 bis 1520, also in einem Zeitraume von zwölf Jahren, seine großartigsten Werke. Damit ist uns denn in der Aufzählung und Betrachtung seiner bedeutendsten Werke der Weg schon vorgezeichnet, den wir einzuschlagen haben. — Was von den Arbeiten Raphaels vor seinem Eintritte in die Schule Perugino's geschrieben wird, ist theils unbegründet, theils irrthümlich. Ungewiß ist es, ob jene Madonna an der Hofwand seines väterlichen Hauses von ihm gemalt ist. Als Raphael in die Schule Pietro's in Perugia eintrat, war dieser bereits in seine gewerbsmäßige Richtung herabgesunken und bediente sich bei der Ausführung seiner Arbeiten häufig seiner Gehülfen und Schüler. Wer von all seinen Schülern hätte ihn mehr unterstützen können, als der talentvolle Raphael? Herr v. Rumohr will seine Hand in einem Altargemälde, das aus dem Kloster zu Vallombrosa in die Galerie der florentinischen Kunstschule kam, in den Fresken

des Wechſelgerichts (Cambio) zu Perugia und in einem ſchönen Altargemälde erkannt haben, das früher in der Karthauſe zu Pavia ſich befand und durch Ankauf in das Haus des Duca Melzi übergegangen iſt. Während ſeines Aufenthaltes in Perugia ſchloß er ſich der Richtung ſeines Meiſters an. Seine Arbeiten aus dieſer Zeit tragen daher den Stempel der umbriſchen Schule und ſind die ſchönſten Blüthen und die bedeutendſten Erzeugniſſe derſelben. Er entwickelte ſich aber zugleich zu immer größerer Selbſtſtändigkeit, und ſind ſeine Werke durch die ihnen eigenthümlich reine, klare Auffaſſungsweiſe und die Innigkeit des edeln, jugendlichen Gemüths, das ſich in denſelben abſpiegelt, leicht zu erkennen. Unter denjenigen, deren Aechtheit ziemlich konſtatirt iſt, verdienen beſonders hervorgehoben zu werden:

a) Bilder von größerer Dimenſion: Die heilige Dreifaltigkeit und Erſchaffung der Eva in S. Trinita zu Città di caſtello; eine Auferſtehung Chriſti; die Erzengel Michael und Raphael mit Tobias; die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino; ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, das ſich in der Sammlung des verſtorbenen Cardinals Feſch in Rom befindet; die Anbetung der Könige im Muſeum zu Berlin; die Krönung Maria's im Vatikan zu Rom. Das ſchönſte, vorzüglichſte und wohl auch das bekannteſte aus dieſer Zeit iſt die Vermählung Maria's. Es trägt den Namen des Künſtlers und die Jahrszahl 1504. Joſef und Maria ſtehen in der Mitte einander gegenüber; Joſef hält eine Lilie, Maria ſchaut erröthend zur Erde, der Hoheprieſter zwiſchen ihnen, mit herabfließendem Barte, verbindet ihre Hände. Der Stab Joſefs iſt zur Lilie erblüht; ſeitwärts zerbricht ein Jüngling einen Stab über ſeinem Knie. Er repräſentirt offenbar die abgewieſenen Freier, während Joſef wegen ſeines Lilienſtabes unter denſelben auserwählt wurde. — Die Köpfe faſt all dieſer Bilder tragen das Gepräge einer großen Reinheit, eines eigenthümlichen Seelenadels; die Geſichter ſind voll Anmuth und ſüßer Schönheit; ein gewiſſer zarter Hauch iſt über dieſe Werke ausgegoſſen, der ihnen einen eigenthümlichen Reiz verleiht.

b) Madonnenbilder, von denen sich zwei im Museum zu Berlin und zwei in Perugia befinden; sie sind höchst zart, mild und liebevoll ausgeführt.

c) Kleinere Bilder: Die Taufe und Auferstehung Christi in der Pinakothek zu München; Magdalena und Katharina; Opfer Kains und Abels in London; Christus am Oelberg bei der Familie Gabrielli zu Rom; der heilige Michael und Georg im Pariser Museum.

Im Jahre 1504 ging Raphael nach Florenz. Anfangs herrschte bei ihm noch die umbrische Auffassungsweise vor. Dies zeigen mehrere Bilder aus dieser Zeit, z. B. eine Madonna mit vier Heiligen, in der Mitte Gott Vater, mit Engeln umgeben, im königlichen Schlosse zu Neapel; die Kreuztragung; eine Madonna mit zwei Heiligen und mehrere andere kleinere Bilder, die in englischen Galerien zerstreut sind. — Je mehr er aber die florentinischen Meister studirte, desto mehr fing auch sein Styl an, sich zu ändern. Allmählig verschwindet jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der sich in der Schule des Perugino findet; er neigte sich mehr zu der heitern Naivität der Florentiner hin und sah auch auf das äußere Leben in seiner Frische und heitern Kraft, und bildete seinen offenen, heitern Natursinn an dem, was die großen florentinischen Meister hierin schon vorgearbeitet hatten. Daher kommt denn eine immer größere Klarheit in seinen Styl; seine Darstellung erscheint gründlicher durchgebildet; seine Gestalten treten in vollern, würdigern Formen auf. Aus dieser Uebergangsperiode von der umbrischen zur florentinischen Schule stammt die sogenannte Madonna del Cardellino in der Tribune des Museums zu Florenz. Der kleine Johannes überreicht dem Christkinde einen Stieglitz. Es ist ein Bild der reinsten Schönheit und des beseligendsten Friedens; nur die göttliche Hoheit und Würde in dem zarten Christkinde auszudrücken, ist dem Künstler nicht ganz gelungen. — Aus dieser Periode sind ferner die sogenannte Jungfrau im Grünen in der k. k. Galerie zu Wien; die heilige Familie mit der Fächerpalme in London; ein großes Bild, „die heilige Familie," in München; die Cardinaltugenden in der Galerie des Vatikans zu Rom, und endlich die herrliche Grab-

legung Christi und der Leichnam Christi nach der Kreuzabnahme im Schoose Maria's. Magdalena kniet zu den Füßen Jesu und benezt sie mit Thränen. Zu beiden Seiten der Hauptgruppe stehen die Jünger und Freunde, Nikodemus und Josef von Arimathea. Seelenvoller Ausdruck belebt jede Gestalt; tiefes Zartgefühl und tiefe Wahrheit sprechen aus den vollendeten Formen. Die Lage des Entseelten, Mund und Auge, sanft geschlossen, verkünden den im Frieden mit der versöhnten Menschheit entschlummerten Erlöser, ohne alle Merkmale vorhergegangener Leiden. Die Liebe hat das Schwerste willig vollbracht. Maria's Schmerz geht tief aus der Seele hervor; doch ist zugleich stille Ergebung in den Willen des himmlischen Vaters auf ihrem Antlize zu lesen. Der Schmerz des Johannes ist in der Liebe erloschen. Magdalena ist ganz an ihrer Stelle. Von der Sündenlast gebeugt, liegt sie in Kummer hingegossen zu den Füßen des Herrn. — Man bemerkt zwar in diesem, wie in den andern Bildern aus dieser Epoche ein gewisses Ringen zwischen der umbrischen und florentinischen Richtung. Doch sieht man leicht davon ab, da die Reinheit und Fleckenlosigkeit der Seele Raphaels in ihrer ganzen Schönheit uns entgegentritt; es sind Werke, in denen der christliche Künstler, mit dem Bilde seiner innern Welt Eins geworden, gleichsam sich selbst darstellt und seine ganze innere Welt offenbart; es sind Werke des Jünglings Sanzio, der in kindlicher Unbefangenheit am Glauben hängt und in Reinheit der Sitten und Unschuld wandelt. —

Tragen die bisher angeführten Werke Raphaels hauptsächlich den Ausdruck des zartesten, innigsten Gefühls, so offenbart sich von da an, wo er mit den florentinischen Meistern bekannter und vertrauter wurde, und sich vorwiegend der florentinischen Auffassung und Richtung hingab, in seinen Werken eine freiere Richtung, sie tragen den Stempel der Heiterkeit und Lebenslust an sich. Aus dieser Epoche der vorwiegend florentinischen Richtung ist die unter dem Namen „schöne Gärtnerin" (la belle jardinière) bekannte Madonna im Museum zu Paris. Maria sizt zwischen Blumen und Kräutern wie in einem Garten; Christus steht vor ihren Knieen, Johannes kniet zur Seite. Ein herrliches Bild der freundlichsten Heiterkeit und reinsten Unschuld.

— Raphael liebte es, Madonnen und Scenen aus dem Kreiſe der heiligen Familie darzuſtellen, aber gerade hierin zeigte ſich die Genialität ſeines Geiſtes. Denn er ſtellte denſelben Gedanken, dieſelbe Wahrheit unter ſtets neuen Formen und Eigenthümlichkeiten, mit ſtets neuer, überraſchender Originalität dar. So fertigte er in der ſpätern florentiniſchen Zeit mehrere Madonnen, von denen ſich eine in der Pinakothek zu München, eine im Muſeum zu Berlin, eine dritte, die Madonna von Pescia, mit vier Heiligen (Petrus, Bruno, Antonius und Auguſtinus), in der Galerie Pitti zu Florenz befindet. Es ſind lauter Madonnen; aber die Auffaſſung iſt ſtets neu und originell. — Aus dieſer Zeit der vorwiegend florentiniſchen Richtung ſtammt endlich noch eine heilige Katharina, die, auf das Rad gelehnt, in himmliſcher Begeiſterung dem niederſtrahlenden Lichte entgegenſchaut; und eine Himmelfahrt Mariä in London, die er aber nicht mehr vollendete, weil er im Jahre 1508, gerade zur Zeit, wo er noch damit beſchäftigt war, vom Pabſte Julius II. nach Rom berufen wurde.

Die Berufung Raphaels wurde wahrſcheinlich, wie Vaſari verſichert, durch Bramante veranlaßt, der als Hofarchitekt die Künſtler vorzuſchlagen hatte. Auch mochte die Empfehlung des Herzogs von Urbino, der Raphaels großes Talent kannte, nicht ohne Einfluß auf den ruhm- und kunſtliebenden Pabſt Julius II. geweſen ſein, der vielleicht auch ſonſt ſchon von den außerordentlichen Leiſtungen Raphaels gehört hatte. In Rom hatte ſich damals ein großartiges Leben entfaltet; Michelangelo und Bramante waren am päbſtlichen Hofe. Sie hatten die Aufgabe, das Pabſtthum überhaupt und insbeſondere den Namen Julius II. durch den Reichthum ihrer Schöpfungen zu verherrlichen. Die päbſtliche Macht hatte ihren Höhepunkt erreicht. Schon auf den allgemeinen Concilien zu Konſtanz und Baſel war an der päbſtlichen Macht gerüttelt worden. Es zeigten ſich die Vorboten der ſogenannten Reformation, und in Rom ſelbſt machte man ſich vielleicht mit dem Gedanken vertraut, daß die päbſtliche Glanzperiode vorüber ſei und die Macht des römiſchen Hofes in der bisherigen Ausdehnung ſich nicht mehr halten laſſe. Sollte nun auch Rom fortan nicht mehr der Mittelpunkt aller geiſtigen

und weltlichen Macht ſein, ſo ſollte doch die einſtige Größe des römiſchen Stuhles in Gemälden fixirt und der Nachwelt überliefert werden. Raphaels Aufgabe war es daher, mit allen Mitteln der Malerkunſt die päbſtliche Macht als den Mittelpunkt der weltlichen und geiſtlichen Macht, als die Beherrſcherin im Bereiche der geiſtigen und weltlichen Intereſſen darzuſtellen. Er löste dieſe Aufgabe auch wirklich, indem er in ſeinen Kompoſitionen das Symboliſche mit dem hiſtoriſch Dramatiſchen auf eine umfaſſende, glückliche Weiſe zu verſchmelzen wußte. —

Raphaels Thätigkeit beginnt in dem Zimmer della Segnatura, im obern Stockwerke des Vatikans. Die Theologen und Gelehrten, die ſich bei Julius II. aufhielten, deuteten dem Raphael an, was er mit ſeinem Pinſel ausführen ſolle, und er ſelbſt fragte ſie um ihren Rath. Seine Bilder in der Stanze della Segnatura beziehen ſich auf die geiſtigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menſchen beruht. Dieſes höhere, geiſtige Leben, den Umfang aller Erkenntniß und Wiſſenſchaft veranſchaulichte er durch die allegoriſch ſymboliſchen Darſtellungen der Theologie, Philoſophie, Poeſie und Jurisprudenz. Er begann mit der Theologie und übertraf damit die Erwartungen des Pabſtes der Art, daß er beſchloß, alle ſeine Zimmer von Raphael ausmalen zu laſſen. Es mußten daher die darin ausgeführten Malereien und ſelbſt die Decke der Segnatura herabgeſchlagen werden. — Ueber dem Bilde der Theologie, gewöhnlich Disputa genannt, ſizt die allegoriſche Geſtalt der Theologie auf Wolken, mit einem Buche in der Linken und mit der Rechten nach dem Himmel deutend. Das Haupt iſt mit einem weißen Schleier und Olivenkranz geſchmückt, und in der rothen Farbe des Unterkleides und in der grünen des Mantels erkennt man die theologiſchen Tugenden der Liebe und Hoffnung im Glauben. Unter dieſer allegoriſchen Geſtalt ſieht man das der Theologie entſprechende große Wandgemälde, das nach einer irrigen Anſicht der Streit über das Altarsſakrament genannt wird. Es iſt hier die durch die Erlöſung erfolgte Wiedervereinigung des gefallenen Menſchengeſchlechts mit Gott und die fortwährende Vereinigung mit Chriſtus im allerheiligſten Sakramente des Altars dargeſtellt.

Als Einleitung zum großen Wandgemälde iſt an der Decke

der Sündenfall dargeſtellt, deſſen Folgen der Heiland mit ſeinem Tode ſühnte. Oben erſcheint Gott Vater, von Engeln umgeben, und unter ihm thront der Heiland, der den heiligen Geiſt ſendet. Zur Rechten Chriſti ſizt Maria, zur Linken Johannes der Täufer, auf den Meſſias deutend. Etwas tiefer ſizen die Patriarchen, Propheten und Martyrer. Rechts im weiteſten Kreiſe iſt Petrus mit Buch und Schlüſſeln, neben ihm ſizt Adam in Hoffnung und Erwartung; dann folgt Johannes, der Lieblingsjünger. An dieſen reiht ſich David, der begeiſterte Sänger und Stammvater Chriſti; ihm zur Seite iſt der erſte Blutzeuge Stephanus, und zulezt deutet ein durch Wolken halb verhüllter Heiliger die weitere Folge der Gemeinde der Heiligen an. Rechts gegenüber beginnt die Reihenfolge mit Paulus, ein Schwerdt in der Hand haltend, das Zeichen ſeines Todes und der Kraft ſeiner Lehre; an ihn ſchließt ſich Abraham mit einem Meſſer, und Iſak, das Vorbild des Opfers Chriſti; dann folgen Jakobus, Moſes, Laurentius und der heilige Georg. In der untern Abtheilung erſcheint die Euchariſtie in einer Monſtranz auf dem Altare. Zu den Seiten des Altars ſizen die Säulen der Kirche und insbeſondere die Stüzen dieſes Glaubensartikels, der erſte links Hieronymus mit der Bibel, der Repräſentant des beſchaulichen Lebens, ihm gegenüber der begeiſterte Dichter des „Te Deum laudamus“, Ambroſius, neben ihm Auguſtinus, der einem Jünglinge ſeine Gedanken diktirt, ihm gegenüber der Pabſt Gregor der Große, und zu ſeinen Füßen das „liber moralium“, wie zu den Füßen des Auguſtinus jenes „de civitate Dei“. Zu Hieronymus wendet ſich im Hintergrunde der heilige Bernhard, der lezte der Kirchenväter. Neben Ambroſius ſteht Petrus Lombardus, der Meiſter der Sentenzen, der erſte, welcher „de sacramento“ ſchrieb. Weiter entfernt iſt der Dominikaner Scotus und Thomas von Aquin.

In der folgenden Abtheilung die Philoſophie, Jurisprudenz und Poeſie.

Wir ſehen, Raphael hat in Rom das Gebiet des heiter Naiven und ſchwärmeriſch Schmerzlichen verlaſſen, auf dem er ſich in ſeinem Jünglingsalter mit ſo viel Glück bewegt hatte. Er beſchäftigt ſich nicht mehr blos mit Madonnen, heiligen Familien,

mit Bildern des leidenden, sich hinopfernden Erlösers, in denen er bisher sich unübertrefflich gezeigt hatte. Die Jahre des Mannesalters waren herangerückt, sein Geist war zur männlichen Reife gelangt. Er befaßt sich mit Riesenwerken, die an Großartigkeit und Ideenreichthum Alles hinter sich zurücklassen. Er erfaßt das Höchste im Heiden- und Christenthume, seine Arbeiten sind kühn und bewunderungswürdig, da wir in denselben sogar abstrakte Ideen in lebendig ansprechenden Formen zur Anschauung gebracht sehen. Zwar vermissen wir die anziehende Zartheit in seinen frühern Bildern, aber wir fühlen uns durch den erhabenen, unversieglichen Reichthum des Geistes und der schöpferischen Kraft hinlänglich entschädigt. Dies ernste, großartige Streben machte indeß sein Herz nicht unempfänglich für die zartern Eindrücke des Lebens. Während seiner drei ersten Jahre, die er zu Rom zubrachte (1508 — 1511), vollendete er nicht blos die Gemälde im Zimmer della Segnatura, in der nemlichen Zeit führte er auch einige Staffeleigemälde aus; darunter jene heilige Familie, die unter dem Namen Madonna di Loreto bekannt ist; eine andere Madonna aus dem Hause Alba und eine dritte mit dem schlafenden Jesuskinde (vierge au linge oder le sommeil de Jesu genannt). Die bekannteste und ausgezeichnetste Madonna aus dieser Zeit ist wohl die Madonna di Faligno. Maria ist auf Wolken in einer runden, goldfarbigen Glorie, von kleinen Engelknaben umgeben. Rechts steht das Jesuskind, links Johannes der Täufer. Am meisten fällt der Engelknabe mit dem Täfelchen auf, eine sehr liebliche Gestalt, voll himmlischer Freudigkeit und wahrhaft entzückend. Der Ausdruck seines blendend schönen Köpfchens ist von engelreiner Unbefangenheit, und die Bildung seines ganzen Körpers zeigt eine Schönheit, die, überirdisch und doch wahr, nur aus Raphaels edelm Geiste entspringen konnte. Das Gemälde befindet sich im Vatikan zu Rom.

Vom Jahre 1512 — 1514 bemalte er das zweite Zimmer im Vatikan, jenes des Heliodor, nach seinem Hauptbilde so genannt. Die vier Abtheilungen der Decke stellen Gegenstände aus dem alten Testamente dar, die Verheißungen des Herrn an die Patriarchen. —

Das erste Deckengemälde stellt Jehova dar, wie er voll

Würde und Erhabenheit dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheißt. Weniger ansprechend ist das zweite Deckengemälde, das Opfer Abrahams. Das dritte ist Jakob, wie er im Traume Engel an der Himmelsleiter auf- und absteigen sieht; das vierte endlich stellt Gott Vater dar, der dem Moses im feurigen Busche erscheint.

Die Gegenstände der großen Wandbilder beziehen sich auf den göttlichen Schuz der Kirche gegen ihre Feinde. Das erste große Wandbild stellt den Heliodorus dar, wie er auf Befehl des Königs Seleucus den Schaz des Tempels zu Jerusalem rauben will. Wir befinden uns hier im Tempel und sehen im Heiligthume den Hohenpriester mit andern Priestern knieend zu Gott flehen. Das Volk hat sich in verschiedenen Gruppen gelagert. Plözlich erscheint ein Reiter in goldener Rüstung, der den Räuber niederschmettert. Zwei göttliche Jünglinge von hoher Schönheit, mit Ruthen, folgen ihm zur Seite. Eine Gruppe von Weibern und Kindern ist sehr bewegt vor Staunen und Schrecken. Ganz vorn sizt Julius II. in erhabener Würde auf einem Baldachin, das Ereigniß betrachtend. Es ist dies offenbar eine Anspielung auf die Vertreibung der Usurpatoren aus dem Kirchenstaate und die Erhaltung der Kirchengüter. — Dies wie die andern drei Wandgemälde sind von der Hand Raphaels vollendet worden, während die Deckengemälde größtentheils von seinen Schülern ausgeführt sind. — Das Bild enthält eine sehr geistreiche Entwicklung einer ausgedehnten Handlung; die Darstellung und Ausführung sind trefflich gelungen. Das innere Leben, die Charaktere sind mit solcher Wahrheit und Meisterschaft behandelt und das Dramatische so hervorgehoben, daß es mit Recht zu allen Zeiten die größte Bewunderung erregte.

Das zweite Bild in diesem Zimmer schildert eine wunderbare Begebenheit, die sich im Jahre 1263 in der Kirche der heiligen Christina zu Bolsena während der heiligen Messe zugetragen haben soll. Ein an der Transsubstantiation zweifelnder Priester sah aus der consecrirten Hostie Blut fließen. Der Priester ist höchst betroffen und beschämt über dies Ereigniß und seinen Unglauben. Die Chorknaben und die hinter ihnen stehenden Männer und Frauen staunen alle über das geschehene Wunder.

Zur andern Seite kniet Pabſt Julius II. in würdiger Haltung; einer der beiden Cardinäle dagegen blickt zürnend nach dem ungläubigen Prieſter. Die Charaktere ſind ganz nach dem Leben gezeichnet, beſonders iſt der Nationalcharakter der Schweizerſoldaten, die beim päbſtlichen Tragſeſſel ſtehen, wie Paſſavant verſichert, mit ſolcher Wahrheit dargeſtellt, daß man ihn noch heutzutage in Individuen der jezigen päbſtlichen Leibwache zu erkennen Gelegenheit hat. Die Ausführung zeugt von ſolcher Meiſterſchaft, daß man ſagen könnte, die Bilder ſeien von der Natur gleichſam auf die Wand übergetragen. Alles iſt mit ſichtlicher Leichtigkeit ausgeführt und in ein harmoniſches Ganzes gebracht. — Bald nachdem Raphael die Meſſe von Bolſena vollendet hatte, ſtarb der Pabſt Julius II. Die im Vatikan begonnenen Arbeiten Raphaels erlitten aber nur eine kurze Unterbrechung, da der kunſt- und prachtliebende Leo X. den päbſtlichen Thron beſtieg und ihm den Auftrag gab, ſeine begonnenen Arbeiten fortzuſezen.

Das dritte Gemälde ſtellt die Befreiung des Apoſtels Petrus aus dem Gefängniſſe dar. Durch ein Gitter ſieht man in das Innere des Gefängniſſes, wo ein Engel den ſchlafenden Petrus zwiſchen ſeinen Wächtern erweckt und ihn ſodann durch die auf der Treppe ſchlafenden Wächter hinabführt. Die Darſtellung iſt ausgezeichnet und der Lichteffekt wunderbar. Eine Gruppe wird durch das vom Engel ausgehende Licht, eine andere durch das Mond- und Fackellicht erleuchtet. —

Das vierte große Bild zeigt den Attila an der Spize ſeines Heeres, im Begriff, auf Rom loszugehen. Allein es erſcheinen die Schuzheiligen der Stadt, Petrus und Paulus, und bewegen den vom Schrecken ergriffenen Hunnen, dem Anſinnen des Pabſtes Leo I., Italien zu verlaſſen, Gehör zu geben. Es iſt dies wahrſcheinlich eine Anſpielung auf die 1513 durch Leo X. erfolgte Vertreibung der Franzoſen aus Italien. — Die Ruhe und Milde in der päbſtlichen Gruppe und die unbändige Wildheit der Barbaren bilden einen herrlichen Kontraſt. Wahrheit und Leben in jeder einzelnen Figur, freie Behandlung, correcte Zeichnung, Schönheit des Kolorits zeichnen dies Bild ſo aus, daß es unwiderſprechlich eines der herrlichſten Werke Raphaels iſt.

Zu den größern Oelbildern, die Raphael in dieſer Zeit malte, gehört das herrliche Altarblatt für die Kirche S. Domenico maggiore in Neapel, das unter dem Namen „Madonna del pesce“ bekannt iſt. Die Madonna iſt eine edle Geſtalt; ſie erſcheint als die demuthsvoll niederblickende Mutter des Erlöſers. Im Chriſtkinde liegt der ganze Zauber göttlicher Huld. Nichts iſt belebter und himmliſch ſchöner, als der Erzengel Raphael, und nichts naiv kindlicher, als der Knabe mit dem Fiſch, der kaum zu nahen wagt. — Auch das Bild der heiligen Cäcilia, eines der herrlichſten Raphaels, fertigte er während dieſer Zeit. Alle herrlichen Geſtalten werden von der heiligen Cäcilia überſtrahlt, die in himmliſchem Entzücken über die ewigen Harmonien, welche ihr aus den Regionen der Engel entgegentönen, den Blick begeiſtert nach Oben richtet und ſelbſt ihre Orgel den Händen entfallen läßt, während die Inſtrumente für weltliche Muſik bereits auf dem Boden liegen. Auf der einen Seite ſteht der Apoſtel Paulus mit dem Ausdruck des in ihm waltenden göttlichen Geiſtes, und neben ihm iſt Johannes, ganz in göttliche Liebe aufgelöst. — Auch die Viſion Ezechiels iſt aus dieſer Zeit.

Größere Arbeiten, als die genannten, erwarteten den Raphael für die Ausſchmückung des Vatikans. Es iſt dies die Stanza di torre Borgia oder del incendio del Borgo, der Vorſaal, wo die päbſtliche Dienerſchaft ſich aufhielt. Die Malereien dieſes dritten Zimmers wurden von 1515 — 1517 ausgeführt; an dieſe reihen ſich dann die Bilder in der Loggia. Für die leztere konnte Raphael nur Skizzen entwerfen, und mußte bei der Ausführung derſelben die Hülfe ſeiner Schüler ſehr in Anſpruch nehmen. Seine Bilder enthalten Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV., die offenbar wegen der Namensverwandtſchaft mit Leo X. ausgewählt wurden und zur Verherrlichung der päbſtlichen Macht und Würde beſtimmt ſind. Denn dahin ging Leo's X. Streben hauptſächlich, das Anſehen und die Macht des römiſchen Stuhles zu befeſtigen und die Unabhängigkeit Italiens vor fremdem Joche zu ſichern.

Das erſte Bild dieſes Zimmers iſt aus dem Leben Leo's III., der in Gegenwart Karls M. durch einen Schwur aufs Evangelium die Beſchuldigung der Neffen des verſtorbenen Pabſtes

Hadrian von ſich weiſt. Unter dem Bilde ſteht: „Prima sedes a nemine judicatur.“

Das zweite Wandgemälde ſtellt die Kaiſerkrönung Karls M. durch Leo III. dar.

Das dritte Bild führt uns an den Hafen von Oſtia, wo die Saracenen auf das heiße Flehen des Pabſtes Leo IV. und durch Gottes Hülfe, der einen heftigen Sturm ſendet, beſiegt werden.

Das ausgezeichnetſte Gemälde dieſes Zimmers iſt jedoch der von Raphael ſelbſt ausgeführte Burgbrand, der im Jahre 847 in der Vorſtadt Borgo nuovo mit ſolcher Heftigkeit ausbrach, daß alle menſchlichen Anſtrengungen ihm nicht Einhalt zu thun vermochten. In dieſer Bedrängniß erſcheint der Pabſt Leo IV. in einer Loggia des Vatikans und erhebt die Hand, um dem Volke den Segen zu geben. Dies bildet den Hintergrund. Links im Vordergrunde ſteht ein kleines Haus in Flammen, über deſſen Mauer ſich eine Mutter herabbückt, um dem unten ſtehenden Manne ihren Säugling herabzureichen. Ganz vorn trägt ein kräftiger Mann ſeinen betagten Vater aus dem Brande. Den mittlern Theil des Vordergrundes nehmen Frauen und Kinder ein; in der That bewunderungswürdige Gruppen, die Geſtalten in mannigfach bewegten Affekten darbieten. Rechts und links erblickt man die Bemühungen der Männer und Frauen, das Feuer zu löſchen. Unter dieſen fällt eine Waſſerträgerin auf, die, mit einem Waſſergefäße auf dem Kopfe, die Stiege herabſteigt, und deren ſchöner Wuchs und Formen durch die vom Winde ſtark bewegten Kleider durchſcheinen. Hier zeigt ſich Raphael als vollendeter Meiſter, der Alles zu erreichen im Stande iſt. An dramatiſchem Intereſſe, an Schönheit der Kompoſition, an Meiſterſchaft in der Ausführung wird dies Bild von keinem ſeiner andern übertroffen.

Noch reicher, als dieſer Saal, wurde der nach einer Seite offene Gang, der im zweiten Stocke von der Stiege nach dem Saale des Konſtantin und den Stanzen führt, ausgeſchmückt. Er beſteht aus 13 kleinen, kuppelartigen Abtheilungen, in denen je 4 quadrate Bilder angebracht ſind, 48 aus dem alten und 4 aus dem neuen Teſtamente. Sie werden gewöhnlich Raphaels

Bibel genannt. Die Entwürfe zu den Gemälden in den Logen des Vatikans machte Raphael selbst; während seine Schüler, unter Oberaufsicht des Giulio Romano, dieselben nach des Meisters Zeichnungen malten. Es sind lauter biblische Darstellungen, von denen wir die Erschaffung des Universums aus Nichts durch Gott Vater, die meisterhaft dargestellten Leidenschaften in den Brüdern Josefs, und den Kindermord, wobei man das Geschrei der Mütter zu hören glaubt, als die gelungensten hervorheben. Alles Ueberflüssige ist hier vermieden; in großen, einfachen Zügen sind die Begebenheiten sehr sprechend auf ideal schöne Weise vor Augen geführt. Diese Gemälde in den Logen, wenn sie auch nicht dieselbe Vollendung zeigen, welche den eigenhändigen Werken Raphaels eigen ist, sind doch eine der schönsten Zierden des Vatikans, die nach 300 Jahren, troz der vielen Unbilden, die sie durchgemacht haben, zur Zeit noch unübertroffen dastehen. Kaum waren die sinn- und phantasiereichen Bilder in den Logen vollendet, so erhielt der große Künstler vom Pabste den Auftrag, zehn in Wasserfarben kolorirte Cartons zu fertigen, nach denen in den Niederlanden prachtvolle Tapeten gewirkt wurden, um mit denselben den untern Raum der Sirtina zu zieren. Diese Cartons sind das vierte große Werk Raphaels, das er in den Jahren 1515 und 1516 vollendete, und das er zu seiner großen Freude im Jahre 1519, wenige Monate vor seinem Tode, allgemein bewundert sah. Den Inhalt bilden Scenen aus der Apostelgeschichte, z. B. der wunderbare Fischzug, die Steinigung des Stephanus, Bekehrung Pauli u. s. w. Die Begebenheiten sind in genialer Fassung meisterhaft entwickelt, so daß Raphael hier auf seinem Höhepunkte steht. Hier zeigt er eine großartige, bewunderungswürdige Anordnung der Bilder; hier entfaltet er den unerschöpflichen Reichthum seines Geistes; hier bewährt er sich am schönsten als Meister im historischen Styl. „Wohl nie," sagt Passavant, „ist ein Meister tiefer in die Geheimnisse des Gemüths und der Lebensverhältnisse eingedrungen, hat einen höhern sittlichen Ernst gezeigt und eine ergreifendere dramatische Entwicklung in seinen Werken erreicht, als Raphael in diesen Darstellungen. Sie sind das Höchste in rein historischen Werken. Bis ins Einzelnste hinein ist Alles vollendet." Leider sind 3 Car-

tons nicht mehr erhalten und die 7 übrigen befinden sich im Schlosse Hamton-Court in England. —

Außer diesen Cartons fertigte er in dieser Zeit noch einen zur Tapete für den Altar in der sixtinischen Kapelle. Es ist die Krönung Mariä darauf dargestellt. Ferner sind noch zwölf andere Tapeten mit Darstellungen aus dem Leben Jesu zu erwähnen, deren Erfindung ebenfalls Raphael zugeschrieben wird. Die Zeichnung ist aber weniger vollkommen und läßt deutlich erkennen, daß sie von seinen Schülern ausgeführt wurden.

Schon die angeführten Werke würden, wenn Raphael weiter nichts gearbeitet hätte, den Beweis liefern, welch fruchtbarer Künstler er war. Wir sind aber mit der Aufzählung der Werke Raphaels noch nicht zu Ende. Seine Kräfte und Thätigkeit wurden auch von Privatleuten aufs Mannigfaltigste in Anspruch genommen, und ist noch eine sehr bedeutende Anzahl von in Oel gemalten Staffeleibildern, Madonnen, heiligen Familien, Altargemälden und Porträten anzuführen.

Zu seinen bedeutendern Oelgemälden (von 1516 — 1518) gehört eine Kreuztragung, die sich gegenwärtig in Madrid befindet. Christus spricht, unter der Last des Kreuzes zusammengesunken, zu den weinenden Frauen: „Weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder.“

Unter den Madonnen, welche er während dieser Zeit malte, sind besonders ausgezeichnet: Madonna della Sedia in Florenz und della Tenda im Besize Königs Ludwig von Bayern. Die große Reihe von bildlichen Darstellungen der heiligen Jungfrau und ihres göttlichen Sohnes, worin Raphael seine Eigenthümlichkeit in klarer Entfaltung zeigte und sich so zu sagen in seinem Elemente bewegte, schloß er mit jenem Bilde von überwältigender Würde, mit der Madonna des heiligen Sixtus. Er malte sie höchst wahrscheinlich für eine Kirchenfahne auf Leinwand, was damals sehr selten vorkam. Das Bild kam nach mannigfachen Schicksalen in den Besiz des Königs August von Sachsen. Maria schwebt, als Himmelskönigin verklärt, mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, in den Räumen des Himmels. Links kniet der heilige Pabst Sixtus im päbstlichen Ornate und deutet auf die Gemeinde hinab, die er dem Schuze Maria's

empfiehlt; ihm gegenüber kniet die heilige Barbara, die jungfräulich auf die Gemeinde niederblickt. —

In seinen heiligen Familien aus dieser Periode stellt er uns keine verklärten Gestalten dar, die uns zur Verehrung hinreißen, sondern er liebt es, die liebenswürdigsten, ansprechendsten Momente im Familienleben darzustellen, wo das Spiel anmuthiger Kinder den zuschauenden Eltern die größte Freude bereitet. Die großartigste von Raphaels heiligen Familien ist die unter dem Namen „die Perle" bekannte, die sich im Museum zu Madrid befindet. Als der König Philipp IV. dies Bild erblickte, rief er entzückt aus: „Das ist meine Perle." Daher der Name des Bildes. — Die lezte bedeutende Arbeit Raphaels sind die Kompositionen im Saale Konstantins (sala di Constantino), welche sich auf die Begründung der sichtbaren Oberherrschaft der Kirche in den bedeutendsten Begebenheiten aus dem Leben Konstantin des Großen beziehen. — Ausgeführt wurden diese Arbeiten erst nach Raphaels Tod, und zwar nach seinen Zeichnungen unter Leitung seines Schülers Giulio Romano. Das erste Bild stellt die Anrede Konstantins an das Heer dar; das zweite die Schlacht Konstantins mit dem Marentius an der Tiber bei der milvischen Brücke. Es zeigt in großen Zügen den Sieg des Christenthums über das Heidenthum. Das dritte Gemälde enthält die Taufe Konstantins durch den Pabst Sylvester; das vierte endlich die Uebertragung der Herrschaft über Rom an den Pabst durch den Kaiser Konstantin. —

Das lezte Werk Raphaels aus dem Cyclus der Darstellungen aus dem Leben Jesu, das er, wie so manche andere, nicht mehr vollenden konnte, weil ihn der Tod hiebei überraschte, ist die Verklärung Christi auf Tabor. Raphael führt uns durch den untern Theil des Bildes in dem besessenen Knaben und seinen Eltern die Noth und den Jammer des irdischen Lebens vor Augen; oben in der Luft schwebt Christus und ihm zur Seite Moses und Elias verklärt. Hier ist die Quelle des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Petrus, Jakobus und Johannes liegen, vom göttlichen Lichtglanze geblendet, zu Boden.

Raphael hatte seit dem Jahre 1514 auch die Leitung des Baues der Peterskirche und verschiedener anderer Bauten über-

nommen. In seinen lezten Jahren beschäftigte er sich dazu noch mit Ausgrabungen altrömischer Monumente. Nehmen wir noch seine ungeheure Thätigkeit in der Malerei hinzu, so werden wir uns nicht wundern, daß die rastlose, fast übermenschliche Anstrengung seines Geistes und die Gluth seiner Phantasie nach und nach seinen zarten Körper aufzehrten. Am Charfreitage 1520 machte ein heftiges Fieber seinem Leben ein Ende. Er war ein Mann von höchst liebenswürdigem Charakter, ebenso anspruchslos und bescheiden, als geistvoll und wohlthätig. Er war bei Hoch und Nieder gleich geschäzt und geliebt, und nicht minder war die Kirche über die Treue ihres Sohnes erfreut. Ungeheuer war daher die Trauer, die in ganz Rom um den Verstorbenen herrschte. Nicht blos seine Freunde und Schüler, auch der Pabst und sein Hof waren vom bittersten Schmerze durchdrungen. Der Leichnam des Entseelten wurde auf einem prächtigen Katafalk öffentlich ausgestellt. Ueber seinem Haupte stand das lezte Werk von seiner Hand: „Die Verklärung Christi auf Tabor." Sein ganzes Streben und die höchste Aufgabe seines Lebens war es ja, *das Menschliche zum Göttlichen zu verklären.*

Raphael hatte das Schicksal, von Vielen unangemessen und übertrieben bewundert, von Andern einseitig und ungerecht getadelt, und nur von Wenigen nach seiner Art und seinem Geiste, nach seiner Stellung zu seiner Zeit und zur Kunst überhaupt aufgefaßt und gewürdigt zu werden. Vasari schreibt von ihm: „*Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloß, auch sie erblinden. O Kunst der Malerei,*" ruft er am Schlusse aus, „*du kannst dich glücklich schäzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob.*" Obwohl wir der Persönlichkeit Raphaels volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und gerne anerkennen, daß er sich durch seinen edeln, gediegenen Charakter und die ungeheure Anzahl der vorzüglichsten Werke, troz seiner kurzen Lebensdauer, vor den uns bekannten Künstlern höchst vortheilhaft auszeichnet; so darf man doch seine Größe auf Kosten anderer Künstler nicht überschäzen, wie dies Vasari thut, sondern wir müssen pragmatisch zu Werke gehen und Raphael im Zusam-

menhange mit der Entwicklung der Malerei und ſeiner Zeit zu erfaſſen ſuchen. Wir werden ſo die Verdienſte der andern Künſtler und die Bedeutſamkeit ihrer Werke, wie die Raphaels anerkennen, und eben ſo weit entfernt ſein, „von der verführeriſchen, falſchen Grazie eines gewiſſen Malers Raphael zu ſprechen," wie dies im 17. Jahrhunderte vorgekommen iſt, als ihn auf Koſten Anderer zu ſehr zu erheben.

Die Kunſt der Malerei hatte durch Cimabuè in Florenz und durch Duccio in Siena einen neuen Aufſchwung erhalten, indem ſie den ſtarren Typen der Byzantiner neues Leben zu verleihen wußten. Giotto, Simone und Andere gaben durch ihr naturaliſtiſches Streben, durch ihren feinen Sinn für Betrachtung der Natur und für die tiefere Auffaſſung des ſie umgebenden Lebens der Malerkunſt eine neue Richtung, welche beinahe hundert Jahre ihren Einfluß behauptete, bis ſie zulezt in Formen ohne Leben und Geiſt verſank. Maſaccio und Fieſole waren es, die, aus dieſer Abſpannung ſich erhebend, erſterer durch tieferes Studium des Einzelnen, großartigere Darſtellungsweiſe und lebendige Auffaſſung der Charaktere, lezterer durch ſeine reine, ſeelenvolle, klare Darſtellung einen ſehr wohlthätigen Einfluß auf die Entwicklung der Malerei ausgeübt haben. Die Aufgabe Leonardo's da Vinci und Michelangelo's war es, durch gründliches anatomiſches Studium in die Tiefen nicht blos des körperlichen, ſondern auch des geiſtigen Lebens einzudringen, von der beſchränkt individuellen Richtung, in die nach Maſaccio's Tod die florentiniſche Schule gerathen war, ſich wieder zur Anſchauung des Allgemeinen zu erheben, d. h. im Einzelnen auch das Allgemeine aufzufinden, und vom Allgemeinen ausgehend, auch wiederum das Einzelne ſicherer und gründlicher aufzufaſſen und ſo die Kunſt auf eine höhere Stufe zu erheben. Von da an war es möglich, nach ſo mannigfaltigen, genauen Beobachtungen der Natur und des Lebens nicht blos die äußern Erſcheinungen und das innere Seelenleben getreu darzuſtellen, ſondern auch die Idee der Aufgabe und die vorwaltende Gemüthsſtimmung ſchärfer und ungeſtörter ins Auge zu faſſen, tiefer in die Idee der Aufgabe einzudringen, und dieſelbe mit einer bis dahin nicht gekannten Klarheit und Umſtändlichkeit zur Darſtellung zu bringen. So

ſtand es mit der Kunſt, als Raphael ſeine Laufbahn begann und in die Schule Perugio's trat. Hier erlernte er nicht blos die techniſchen Fertigkeiten, er wurde durch ſeinen Meiſter auch zur ſtrengen Auffaſſung ſeiner Aufgaben angeleitet und auf jene höhere Richtung der Kunſt hingewieſen, welche auf Wahrheit und ſittlicher Schönheit beruht. In Florenz bildete er ſich weiter, drang tiefer in die Geſeze des Sichgeſtaltens und Erſcheinens ein, lernte die Werke der dortigen Meiſter kennen, bildete ſich an ihnen und genoß ſo eine eigentlich wiſſenſchaftliche Bildung. Durch dieſes gründliche, wiſſenſchaftliche Studium gewann er eine größere Lebendigkeit und Wahrheit in der Auffaſſung des Gegenſtandes, verband damit die Gemüthlichkeit einer reinen, jugendlichen Seele und einen wunderbaren Schönheitsſinn, und wußte dadurch allen ſeinen Bildern einen bis dahin nicht gekannten Zauber zu verleihen. In Rom errang er ſich die volle, künſtleriſche Freiheit, und hier entfaltete ſich ſein großer Geiſt in ſeinen wunderbaren Schöpfungen. Der florentiniſche Realismus hätte ihn leicht auf Abwege führen, und ebenſo die Aufgaben in Rom die freie Entwicklung ſeines Geiſtes hemmen können. Allein ſein genialer Geiſt wußte die Richtungen der umbriſchen und florentiniſchen Schule zur concreten Einheit in ſich zu verbinden; und vom göttlichen Lichte der chriſtlichen Religion erleuchtet und erwärmt, wurde er auf einen höhern, großartigern Standpunkt geführt, von dem aus ſich ihm ein tieferer Einblick in das Weſen der Dinge, eine erhabenere Weiſe der Geſtaltung erſchließen mußte. Und das iſt denn der Hauptpunkt, auf den wir beſonders bei der richtigen Beurtheilung Raphaels hinweiſen zu müſſen glauben. Raphael iſt *chriſtlicher Künſtler*, und als ſolcher erſchaut er im chriſtlichen Geiſte die Geheimniſſe des Reiches Gottes. Er hat ſeine hohe Begeiſterung und ſeine wunderbaren Ideen gleichſam als Gnadengeſchenke von Oben, und iſt durch Liebe und Andacht, wie es bei dem chriſtlichen Künſtler ſein muß, ſo mit dem Bilde ſeiner innern Welt Eins geworden, daß er ſich mit demſelben gleichſam ſelbſt darſtellt und ſeine innere Welt offenbart. Der Künſtler Raphael tritt uns in ſeinen Werken ſelbſt entgegen, und daher denn das Innige, das Seelenvolle, das Hohe, Erhabene, Verklärte, die ganze Liebesfülle des

chriſtlichen Geiſtes in ſeinen Werken. Raphael iſt die reine, ganze Schönheit, die vollendete Einheit deſſen, was die umbriſche und florentiniſche Schule erſtrebte, und damit iſt eigentlich Alles geſagt. Wir bewundern Raphael wegen des überſchwänglichen Reichthums ſeiner Phantaſie, wegen ſeiner großen Produktionskraft und ſeiner klaren Beſonnenheit, womit er bei der größten Mannigfaltigkeit der Gegenſtände jeden einzelnen im Auge behält und alles Fremdartige vermeidet. Wie in einem Spiegel reflektirt ſich in ihm die ganze Welt mit ihren mannigfaltigen Formen. Er geht daher nicht von einem Ideal der Schönheit aus, ſondern er ſieht den Glanz des göttlichen Strahls in mannigfaltigen Färbungen; daher iſt es denn zu erklären, daß alle ſeine Madonnen, ſo groß die Zahl derſelben iſt, doch höchſt verſchieden von einander ſind, nach der Idee, die ihn dabei leitete, daß ſie ſtets edel und nie ein ſtarres Ideal ſind. Wir bewundern ferner an Raphaels Werken die ungezwungene Symmetrie in der Kompoſition und die gelungene Vertheilung von Licht und Schatten, wodurch er die Charaktere ſo tief und ſo wahr darzuſtellen verſteht. Alle Werke Raphaels ſind voll Schönheit, Grazie und Leben. Was wir aber noch mehr an Raphael bewundern, das iſt Etwas, was ſo manchen Künſtlern fehlte und noch fehlt, was Friſche und Saft auf das Dürre und Lebloſe gießt und es mit Geiſt und Athem beſeelt, der lebendige Glaube an Jeſus Chriſtus und ſeine Lehre, die tiefe Liebe zu ihm und ſeiner heiligen Kirche. In Chriſtus iſt das ewige Urbild aller Wahrheit, aller Schönheit und Heiligkeit ſichtbar geworden, in ihm iſt das göttliche Ideal des Schönen der Kunſt geoffenbart. Sein Geiſt iſt ausgegoſſen in die Herzen der Menſchen. Und von dieſem Geiſte iſt auch unſer Raphael erleuchtet. Die chriſtliche Religion iſt von ſeiner Kindheit an in ſein ganzes Leben verflochten und übergegangen, und dieſe höchſte Macht und Gewalt des Herzens gab ihm Muth, Kühnheit und Geſchicklichkeit, ſich ans Höchſte zu wagen, die Eine ewige, unerreichbare Idee der chriſtlichen Kunſt, die ſich in allen Meiſterwerken ſpiegelt, darzuſtellen. Daß ihm dies mehr und beſſer gelungen iſt, als ſo vielen andern Künſtlern, wer könnte das in Abrede ſtellen? Wir nennen daher ohne Bedenken Raphael den

größten Meister auf dem Gebiete der christlichen Malerei. Michelangelo wird zwar als der größte Meister im Erhabenen angenommen. Es wäre aber unrichtig, diese beiden so zusammenzustellen, daß man jenem das Erhabene, dem Raphael die einfache Grazie zuerkennte. Nein, was Michelangelo hat, hat Raphael auch, und noch unendlich mehr dazu. Er kennt nicht blos die weiche Grazie der Sanftmuth und Seelenstille, er kennt auch die Größe und Erhabenheit der Handlung, die männliche Energie, die ewige Macht, aber freilich auch sie gebändigt und verklärt durch Grazie. Wenn wir aber auch dem Raphael die Palme zuerkennen, so treten wir damit den Verdiensten seiner berühmten Zeitgenossen und seiner Vorgänger durchaus nicht zu nahe. Wir wissen ja, daß Raphael von ihnen so Vieles lernte, daß sein Ruhm und die Vollkommenheit seiner Werke durch die Leistungen seiner Vorgänger bedingt ist, und daß die Meisterwerke aller Künstler nur die Eine, ewige Idee der christlichen Kunst abspiegeln und so zu sagen nur unendlich viele Radien dieser Idee sind. Wenn daher auch das eine oder andere von diesen Werken die andern weit übertrifft, so verlieren diese dadurch ihren Werth nicht, sondern sie sind und bleiben Offenbarungen dieser Idee. Damit glauben wir denn den wahren Werth der raphaelischen Schöpfungen, den wahren Ruhm und die Verdienste Raphaels, seine Stellung zur christlichen Kunst überhaupt und sein Verhältniß zu seinen Vorgängern und andern großen Meistern seiner Zeit dargethan zu haben. Wie man daher noch behaupten kann, Raphaels Werke aus der florentinischen Zeit seien vorzüglicher und haben höhern Werth, als seine spätern, ist uns unklar; oder wir können die Behauptung nur aus einer einmal gefaßten Vorliebe für den Naturalismus erklären, der dem christlichen Geist seine Macht und Allgewalt nicht zugestehen will. Allerdings hat Raphael, das muß man anerkennen, in der florentinischen Manier Madonnen gemalt, die, wie die belle jardinière und die des Großherzogs von Toskana, uns eine Anschauung von Demuth und Jungfräulichkeit gegeben, wie wir sie in keinem der spätern Madonnenbilder in gleicher Weise wieder finden. Allein mit Recht führt Passavant die Madonnen del pesce und des heiligen Sixtus zum Beweise an,

daß Raphael auch in ſeiner lezten Kunſtperiode die Mutter Gottes in ihrer Liebe, innigen Ergebung und königlichen Hoheit herrlich und unvergleichlich darzuſtellen vermochte. Wenn Raphael durch ſeine frühern Darſtellungen der heiligen Jungfrau in uns die Gefühle der Andacht und Verehrung erweckte, ſo entrückt er uns durch ſeine Himmelskönigginnen ſo zu ſagen der Erde und zieht uns in den reinſten Aether göttlicher Hoheit empor. Was das jugendliche Talent Raphaels in zarten Anklängen ahnen ließ, das erreichte der gereifte Künſtler in männlichen, vollendeten Accorden. Nachdem der Zauber einer ſehnſuchtsvollen Jugend vorüber war, erſtand der männliche Genius, deſſen Gemüth ſich in die tiefſten Geheimniſſe des menſchlichen Herzens geſenkt hatte, in geläuterter Klarheit. In allen Werken, die der Künſtler in ſeinen verſchiedenen Entwicklungsſtufen vollendet hat, tritt uns der nemliche Raphael entgegen, der, vom chriſtlichen Geiſte durchdrungen, beſeelt und gehoben, die Eine unendliche Idee der chriſtlichen Kunſt in den mannigfaltigſten Formen darzuſtellen und zur Anſchauung zu bringen bemüht iſt. —

Raphael hatte eine ungeheure Menge von Schülern um ſich geſammelt, von denen jedoch keiner ſich mit dem unſterblichen Meiſter meſſen konnte. Ihm am nächſten ſtanden wohl die berühmteſten von Raphaels Schülern, der feurige, mit wahrhaft ſchöpferiſcher Kraft ausgerüſtete Giulio Romano (1492—1546) und Francesco Penni, deren Werke oft für raphaeliſche gehalten wurden. Solange Raphael lebte, herrſchte zwar eine edle Richtung unter ſeinen Schülern, der Enthuſiasmus für Kunſt war groß bei ihnen. Allein bald nach ſeinem Tode begannen ſie in Willkür auszuarten und damit zeigte ſich ein zunehmender Verfall der Kunſt; nur ſehr Wenige erhielten ſich auf einer ſelbſtſtändigen Höhe derſelben. Von der bisher nicht geahnten Schönheit und Fülle der plözlich auftauchenden und ſo herrlich blühenden Kunſt ganz erſtaunt und wie berauſcht, gaben ſich die Künſtler der falſchen Zuverſicht hin, ſie ſeien nun einmal im Beſiz der neuen Eroberung, und dieſer, einmal erworben, könne ihnen nicht mehr entgehen. Von dieſer falſchen Zuverſicht getäuſcht, begnügten ſich die Meiſten mit einer flachen Nachahmung der ſchönen äußern Formen in den Werken Raphaels, als ob

mit dieſen graziöſen Formen auch der hohe Geiſt und das reine Gefühl unzertrennlich verbunden wären. Die nothwendige Folge war, daß ſie bald in eine abgemeſſene, nüchterne Manier verfielen, worin des Meiſters Anmuth in bloße Ziererei, ohne Tiefe des Gemüthes, ausartete, und Raphaels ſchöne Formen bald zu todten Typen erſtarben. Der Sinn für Reichthum naturgemäßer Schönheit, für die tiefe Bedeutung der Geſtalten und für die geheimnißvollen Beziehungen in der Natur erloſch allmählig; man wollte in kurzer Zeit befriedigen und befriedigt ſein, große Räume um billigen Preis durch mancherlei Darſtellungen ohne Charakter und Leben ausgeſchmückt ſehen. Um vollendete Kunſtwerke kümmerte man ſich nicht mehr viel. Von Wahrheit und der Tiefe der Ideen war jezt nicht mehr die Rede; nur an leichten Produktionen und üppigen Gegenſtänden fand man Geſchmack, die Künſtler buhlten um den Beifall der Menge und beſchleunigten durch Wetteifer im Paradoxen und Grillenhaften den Verfall der Kunſt, die nach der völligen Emancipation der Phantaſie zur ganz lügenhaften Manier herabgeſunken iſt. Nicht mehr die Naturwahrheit und die Tiefe des Gemüthes waren der Born, aus dem die Künſtler ihre Ideale ſchöpften; man ſtrebte nur nach Neuem und ſuchte durch dieſen Schein der Neuheit die Meiſterſchaft zu erringen. Ganz anders war es freilich bei Raphael. Er trachtete nicht nach Menſchenlob, nach der Anerkennung der Großen, nach großem Erwerb und Reichthum; ihm war es um die Sache ſelbſt und deren höchſte Vollendung zu thun; ſeine Befriedigung und höchſte Freude fand er in einem höhern Streben, in der Vollendung der chriſtlichen Kunſt. Wundern wir uns darum nicht mehr, daß die chriſtliche Malerei nach Raphaels Tod immer mehr zerfiel. Sie hat ihr Princip verlaſſen und hat ſich, ſtatt in den Dienſt Gottes, in den Dienſt der Welt begeben, iſt weltlich geworden. Pabſt Leo X. war ein außerordentlicher Beförderer der Künſte und Wiſſenſchaften, das muß man anerkennen; ſeine Freigebigkeit gegen Jene, die ſich der Kunſt und Wiſſenſchaft widmen wollten, kannte faſt keine Grenzen. So rühmlich dies für Leo X. iſt, ſo läßt ſich doch nicht leugnen, daß gerade durch die hohe Bildung, namentlich durch das klaſſiſche Studium, die chriſtlichen Lehren und Grundſäze immer

mehr in den Hintergrund gedrängt wurden, die Festigkeit des christlichen Glaubens und die gänzliche Hingabe an die objektive Lehre Christi und seiner Kirche bei gar Manchen erschüttert und vom Princip des Subjektivismus zernagt und zerfressen, und die Sitten laxer und unchristlicher wurden. Der Geist sittlicher Strenge und des christlichen Lebens entwich allmählig, und so sehen wir in der christlichen Kunst neben den schönsten Blüthen schon den nahen Verfall, dem sie endlich mit Nothwendigkeit erliegen mußte. Raphael selbst verlor sich nicht und konnte sich nicht verlieren, so sehr er ins Heidenthum eingedrungen ist. Er war zu tief vom christlichen Geiste durchdrungen, und durch diesen geleitet, kehrte er immer wieder zur christlichen Kunst zurück. Dagegen waren seine Schüler, und besonders Giulio Pippi, genannt Giulio Romano, der damaligen heidnisch-antiquarischen Richtung zugethan, die nicht blos auf dem Gebiete der Kunst, sondern auch in der Literatur und Wissenschaft der herrschende Charakter in der zweiten Epoche der europäischen Kunst und Wissenschaft war. Der lebendige, kecke, feurige Geist Giulio's, dessen Ungestüm der Meister zu zügeln wußte, durchbrach nach dem Tode desselben alle Schranken, wollte nichts mehr von der stillen, frommen Gemüthlichkeit Raphaels wissen, wagte sich an ein gewaltiges, großartiges Naturleben, und wußte mit seiner üppigen, reichen Phantasie ein sinnliches, blühendes Leben darzustellen, das den Schüler Raphaels in nichts als der äußern Form erkennen läßt. Am liebsten bewegte er sich auf dem Gebiete der Antike. Für christliche Gegenstände mangelte ihm die Begeisterung. Deßhalb sind seine christlichen Bilder von ungleich geringerm Werthe, als seine heidnischen, was aus der ungeheuern Menge seiner Werke in Mantua leicht zu ersehen ist. Seine bessern christlichen Bilder, die er aber unmittelbar nach dem Tode Raphaels, wo er noch mehr auf christlichem Boden sich bewegte, sind das Martyrium des heiligen Stephanus und eine heilige Familie in der Galerie zu Dresden. — Die übrigen Schüler Raphaels, wie Francesco Penni, Pierino Buonaccorsi, Cesare da Sesto, Gaudenzio Ferrari und Andere können wir übergehen, da sie keine selbstständig hervortretende Bedeutung haben. Sie haben hauptsächlich das Verdienst, die Darstellungs-

und Kunstweise Raphaels fast in ganz Italien verbreitet und zur herrschenden gemacht zu haben. Selbst im Ausland hatte sie Eingang gefunden. In Florenz verfiel die Kunst immer mehr und artete in eine flache Nachahmung der Manier Michelangelo's aus. In Mailand hatte Leonardo da Vinci eine sehr zahlreiche Schule gegründet; aber auch sie vermochte ihre Selbstständigkeit gegen den Einfluß Raphaels nicht zu behaupten. In der Lombardei versuchte Parmegianino nach dem Tode des Corregio dessen Behandlungsweise mit jener der römischen Schule zu vermitteln, verfiel aber in eine sehr gesuchte Manier. Nur in der venetianischen Schule, von der wir nachher sprechen werden, erhielt sich noch ein eigenthümliches Princip, das keinen fremden Einfluß gestattete. — Während also Raphaels Kunstweise nach allen Gegenden Italiens hin sich verbreitete, so erlosch seine Schule in Rom bald nach seinem Tode. Nach dem Tode Leo's X. verließen viele Künstler Rom, weil sie keine Beschäftigung fanden. Als endlich auch Giulio Romano sich in Mantua niederließ und im Jahre 1527 Rom geplündert wurde, da hatte es mit Raphaels Einfluß plözlich ein Ende. Sein Name glänzte zwar noch, aber sein unsterblicher Geist wirkte nicht mehr fort. Die christliche Kunst hatte ihren Boden verlassen, auf dem sie zu einer so bedeutenden Höhe herangewachsen war und so schöne, wunderbar herrliche Früchte hervorgebracht hatte. Ihr trauriger Verfall konnte daher nicht ausbleiben. Zwar tauchten, wie bei einem Sterbenden sich von Zeit zu Zeit einzelne Lebensgeister regen und zeigen, auch während des Hinsiechens der Kunst einzelne Geister auf, von denen der Eine durch das Helldunkel, ein Anderer durch glänzende Farbenpracht, Andere durch Nachahmung der raphael'schen Formen derselben aufzuhelfen und sie wieder zu Ansehen zu bringen sich bemühten. Wie aber der Körper, aus dem der Geist entwichen ist, starr und leblos daliegt, und so lange als Leichnam daliegt, bis jener Mächtige erscheint, der auch den Todten das Leben geben kann; so verhält es sich auch mit der christlichen Kunst. Nachdem der lebendige Geist des Christenthums aus ihr gewichen war, welkte sie dahin und alle Wiederbelebungsversuche mißlangen und mußten mißlingen, bis man endlich wieder erkannte, daß nur der allmächtige Todtenerwecker

neues Leben geben könne, der selbst der Weg, die Wahrheit und das Leben ist.

Unter diejenigen Künstler, die der christlichen Malerei mehr durch formelle Mittel zu Hülfe kamen, die ihr nach gewissen Seiten zur höchsten technischen Vollendung verhalfen, selbst aber schon am Verfall der christlichen Kunst participirten, rechnen wir den Correggio und Titian, ersterer der umbrischen, lezterer der venetianischen Schule angehörend. —

Antonio Allegri wurde in Correggio, einer Stadt im Gebiete von Modena, geboren (1494 — 1534). Er sollte sich eigentlich nach dem Willen seiner Eltern den Wissenschaften widmen, hatte aber eine unwiderstehliche Neigung zur Kunst, und diese gab den Ausschlag. Ueber seinen Bildungsgang haben wir keine sichern Nachrichten. Die Einen sagen, er habe bei seinem Oheim Lorenz Allegri die Anfangsgründe der Kunst erlernt; nach Andern hätten ihn die beiden Mazzoli unterrichtet. Wieder Andere sind der Ansicht, daß, da in den ersten Werken Correggio's eine gewisse Trockenheit wahrzunehmen ist, Mantegna sein Meister gewesen sei. Jedenfalls hat er aus dem Unterrichte des Leztern, der schon 1506 starb, als Correggio zwölf Jahre alt war, nicht viel Vortheile ziehen können. Seine jugendlichen Köpfe und Figuren verrathen eine eigene Grazie und machen es sehr wahrscheinlich, daß er sich an Bildern Raphaels oder anderer Meister aus der umbrischen Schule gebildet habe. Er soll ja vor einem Bilde Raphaels ausgerufen haben: „Anch io sono pittore.“ (Auch ich bin ein Maler.) Es verräth übrigens diese Aeußerung ein großes, frühzeitiges Selbstgefühl, und scheint sein Geist sich allerdings auf eine sehr selbstständige Weise entwickelt und eine eigenthümliche Richtung genommen zu haben, der gerade nicht das tiefe, innige Gefühl der umbrischen Schule, sondern mehr eine gewisse Empfindsamkeit eigen ist. In all seinen Werken nimmt man nemlich eine Reizbarkeit des Gefühls, eine Lebendigkeit des Affekts wahr, die selbst da Bewegung und Leben ausdrückt, wo feierliche Ruhe am Plaze zu sein scheint. Eben diese überströmende Lebenslust reißt ihn öfters zu Uebertreibungen hin, daß er gegen die Form wirklich verstößt und daß ihm der wahre Ausdruck verloren geht und das Affektirte und

Erkünſtelte in ſeinen Bildern widerlich anſpricht. Mengs hat ausführlich von den Verdienſten dieſes Künſtlers geſprochen und ſeine Leiſtungen in der Zeichnung, in Licht und Schatten, Kolorit, Kompoſition und Harmonie gebührend hervorgehoben. Drei Eigenſchaften werden an ihm bewundert: „Grazie, Harmonie und Führung des Pinſels.“ Er weiß allerdings ſeinen Figuren eine eigenthümliche Anmuth in den Stellungen und Bewegungen und eine bewunderungswürdige Lieblichkeit des Ausdrucks zu verleihen. Allein die Grazie Raphaels hat er nicht. Der erfahrene Kunſtkenner Domherr Speth ſagt von Correggio's Grazie in ſeinem Werke: „Die Kunſt in Italien“: „Allegri hielt ſich nicht jederzeit und ſtreng an die Grenzlinie, über welche hinaus ſich die Grazie alſobald in eitle Ziererei, Affektation und zwangvolle Geberdung verliert und ins Manierirte geht, und nicht mehr, wie die Anmuth, zum Gemüthe dringt, ſondern es von ſich abſtößt. Manche Köpfe auf ſeinen Bildern, Arme, Hände, oft bis zu den äußerſten Fingerſpizen, ſind in ihrer Lage und Stellung zu anſpruchsvoll, zu geziert, die Bewegungen ſind nicht mehr zufällig; die Geſtalt iſt graziös, weil ſie es ſein will, und damit iſt auch ihr Zauber verſchwunden. Allegri's Hauptaugenmerk war überall auf die Grazie gerichtet und der Ausdruck ging ihm darüber verloren. In ſeinen Geſtalten ſpiegelt ſich nicht das verborgene Leben und die Schönheit der Seele; die Grazie iſt ihnen nur von Außen angebildet, während ſie dem Raphael wie von ſelbſt entſtand, da er überall und vorzüglich den Ausdruck beabſichtigt hat.“ Wir können ſagen, im Erkünſtelten der Grazie übertrifft Correggio allerdings den Meiſter von Urbino; in Natur und Wahrheit aber war dieſer dem Correggio weit überlegen. Erkünſtelt iſt jedoch Correggio nur in ſeiner blühendſten Epoche; in ſeiner frühen Zeit, wo er noch den ältern Schulen huldigte, war er wirklich graziös, damals, als er nicht graziös ſein wollte. Dies erſehen wir an einem Altarblatte in München und an dem Altarblatte, das er für das Franziskanerkloſter von Carpi gemalt hat und ſich in Dresden befindet. Dieſes Bild, „Madonna auf dem Throne, zur linken Seite der heilige Franziskus und Antonius von Padua, zur

rechten Johannes der Täufer und die heilige Katharina," wie das zu München, offenbaren eine größere Ruhe und Einfachheit, als seine spätern Bilder. Die Formen sind viel weicher, der Ausdruck der Köpfe unbefangener und erinnern an die umbrische Schule. —

Glücklicher war Correggio in den Wirkungen des Helldunkels. Hierin liegt seine Hauptmeisterschaft. Er zeigt sich wirklich groß in der Behandlung von Licht und Schatten, in ihrer mannigfaltigen Beziehung, Abstufung und Verschmelzung. Er versteht es, seinen Figuren Rundung zu geben, sie vor- und rücktreten zu lassen. Im Nackten ist und bleibt er unübertrefflich. Seine Behandlung verbindet Glanz mit Größe und Wahrheit, ist leicht, zart und reizend. Er ist der Schöpfer einer magischen Harmonie, die nur er durch seine Kenntniß in der Luftperspektive zu Stande bringen konnte, und worin ihn noch kein Meister erreicht hat. Damit verband er einen richtigen Blick in die Natur. „So allein löst sich," sagt Speth, „das Räthsel, welches mit der Zartheit seines Pinsels, den ewig jugendlichen Reizen seiner harmonischen Färbung, der Deutlichkeit und Klarheit in den Massen, in ihren Verhältnissen und Verbindungen unter einander einem jeden aufgegeben wird, der seinen Werken sich nähert."

Correggio's Werke ergözen das Auge und Gemüth des Betrachtenden, und man sieht sie deßhalb immer wieder gerne. Wenn ihn daher Einige gar zu einem philosophischen Maler machen wollten, der nur auf Allegorisirung ausgehe und sich in Anwendung von Gegensäzen gefalle, so erwidern wir einfach, daß in Allegri's Werken eine heitere Seele sich offenbare, die nur erfreuen will und nicht mehr zum Denken gibt, als man mit Augen sieht, und daß daher das Prädikat „philosophisch" auf ihn keine Anwendung finden kann. —

Man lernt Correggio's Größe und Talent nur in Parma kennen. Hier sind seine Hauptwerke, die uns die Tiefe seines Geistes und seine wirklichen Verdienste erkennen lassen. In der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma malte er Fresken, Christus in seiner Glorie zum Himmel auffahrend und die Apostel, Evangelisten und Kirchenväter in Anbetung versunken,

in der That ein großartiges Werk. Die Zeichnung ist sehr leicht, Hände und Arme voll Anmuth und schöner Fülle, Geist und Leben spricht aus dem Munde und den Augen dieser Gestalten. Eine wunderbare Verklärung ist über dieselben ausgegossen, ein reinerer Aether umgibt sie. — Am schönsten und klarsten zeigt sich seine eigenthümliche Richtung in der Himmelfahrt Mariä, die er von 1526 — 1530 in der Kuppel des Domes zu Parma vollendete. Es ist dies ein figurenreiches Werk; Engel und Heilige in zahlloser Menge frohlocken und tragen voll himmlischen Entzückens Maria empor. In der Höhe, wo das größte Licht strahlt, stürzt Christus seiner Mutter entgegen. — Hier zeigt er seine Meisterschaft im Helldunkel; er weiß in der That wunderbare Lichttöne zu schaffen.

Außer diesen größern Werken hat er auch noch mehrere Tafelgemälde vollendet, die in der Regel Scenen aus dem Leben der heiligen Familie zum Gegenstande haben. Sehr zart und kindlich naiv ist die Vermählung des Christkindes mit der heiligen Katharina im Museum zu Neapel und eine größere Darstellung desselben Gegenstandes im Museum zu Paris. —

Andere bedeutende Werke Correggio's finden sich in der Galerie von Parma. Sie stellen meistens Madonnen oder Heilige vor, von denen eine Madonna mit dem Kinde, der heilige Sebastian und der heilige Hieronymus die bemerkenswerthesten sind. Alle jene Bilder, die mehr eine feierliche Ruhe des Gefühls verlangen, entsprechen der Kunstrichtung Correggio's nicht, wie z. B. die heilige Magdalena in der Galerie zu Dresden. Dagegen weiß er den bittersten, tiefsten Schmerz in seinem Christus am Oelberge, in einem Ecce-homo und in einer Kreuzabnahme zur Anschauung zu bringen. — Zu seinen bedeutendsten religiösen Gemälden gehört noch die heilige Nacht in der Galerie zu Dresden. Wie in seinem Christus am Oelberge die Beleuchtung vom Erlöser ausgeht und nur er und der über ihm schwebende Engel in hellem Lichte strahlen, dagegen die schlafenden Jünger ganz im Dunkeln sich befinden; so fließt hier vom Jesuskinde in mystischer Weise das Licht aus und übergießt mit bezauberndem Schimmer die Hirten, Josef und Maria. Andere Hirten mit ihren Heerden zeigen sich

im Hintergrunde, während am Horizonte bereits der Morgen anbricht.

Vergleichen wir den Correggio mit den drei größten Meistern, Leonardo, Angelo und Raphael, so können wir ihr Verhältniß dahin bestimmen, daß jene drei großen Meister in den wichtigsten Punkten den Grund zur Realisirung der Idee der christlichen Kunst gelegt haben, und daß Raphael die höchste Stufe unter den christlichen Künstlern erglommen hat. Correggio und Titian dagegen ergänzten, was den Werken jener ebengenannten Künstler in formeller Beziehung noch abging, und brachten in gewisser Hinsicht die Kunst zu einer höhern Vollendung, ersterer durch sein magisches Helldunkel, lezterer durch den wunderbaren Glanz und Reiz des Kolorits; sie stehen aber jenen Meistern schon deßhalb nach, weil sie sich bereits vom streng kirchlichen Style entfernten und insbesondere in Correggio's religiösen Bildern eine gewisse Sentimentalität und falsche Grazie liegt, während Titian die naturalistische Richtung der venetianischen Schule weiter zu entwickeln sich bemühte. Correggio hat sich zwar nicht mit Einem Mal von der alten, traditionellen Anschauungsweise der Kirche losgerissen, aber es geschah nach und nach. Er lebte nemlich am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, wo das religiöse Leben und kirchliche Bewußtsein bereits tief in Italien gesunken war, wo angesehene Männer von der Nothwendigkeit einer Kirchenreform sprachen und die christliche Lebensansicht durch griechische Bildung und heidnische Grundsäze mehr in den Hintergrund gedrängt wurden. Die Kunst hatte die verschiedenartigen Beziehungen zur Religion und Natur durchlebt und in Raphael die Rückkehr aus dem Leben in ihr Heiligthum gefeiert. In dieser Zeit nun, wo die Kunst ihren Höhepunkt erreicht hatte, trat der reichbegabte, heitere, sinnliche Correggio auf. Er konnte seinem Charakter gemäß die Religion nur brauchen, wenn sie heiter war, wenn sie mit dem Glück und den Freuden seines Herzens und seiner Sinne harmonirte. Er mußte daher die kirchlich religiöse Anschauung verlassen. Er gibt seinen Heiligen nicht mehr die alten, geheiligten Bewegungen, sondern läßt einen Jeden sich äußern, wie's ihm beliebt. Alle Bewegungen, Vorgänge, Darstellungen spiegeln sich

in seiner Seele, in seiner heitern, lebenslustigen Phantasie, und so können sie denn auch keine andere Farbe und Gestalt annehmen, als die der Heiterkeit und Lebenslust. Dies zeigt sich in seinen entzückenden religiösen Bildern, z. B. in seinem heiligen Sebastian, der Madonna auf dem Throne, und sogar in seinen tragischen Werken, Christus am Oelberg, die Kreuztragung ꝛc. Allerdings entdeckt man zunächst in diesen keine Freude, keine Lebenslust, kein Entzücken. Aber doch leuchtet der Geist Correggio's aus denselben heraus. Die Auffassung ist rein dramatisch, die Bilder sind als wirkliche Ereignisse gefaßt. Man fühlt mit Christus seinen bittern, heftigen Schmerz, sein schweres Kreuz. Aber der nahe, bittere Tod raubt ihm seine Kraft nicht. Er kann Alles, auch das Herbste, tragen. Er fühlt sein furchtbares Leiden, doch er erfüllt den Rathschluß seines himmlischen Vaters und geht der unabänderlichen, höhern Bestimmung ruhig und gefaßt entgegen. Und so scheint denn Correggio's Absicht gewesen zu sein, den Sieg göttlicher Ruhe und Heiterkeit über die Empörung des tief verwundeten Herzens auszudrücken und darzustellen. Und doch ists kein Gott, den wir vor uns schauen; sein Angesicht ist so menschlich, so bekannt, so ganz Natur, jede Bewegung wahr und lebendig. Wir erklären uns all das so: „Correggio kannte die christlichen Lehren und die kirchliche Anschauungsweise von seiner Jugend her. Er ließ sich aber von der heidnischen Richtung seiner Zeit anstecken, streifte nach und nach das kirchliche Bewußtsein ab, trat in offenen Gegensaz gegen die Kirche und artete zulezt ins Heidenthum aus, und so scheint er denn die Aufgabe gehabt zu haben, *den Rückfall des kirchlich religiösen Lebens in Italien ins Heidenthum* auf dem Gebiete der Kunst offen und entschieden auszusprechen. So erklärt sich denn auch leicht der schroffe Gegensaz, der in allen seinen Bildern sich ausspricht, zwischen Licht und Finsterniß, Schmerz und Heiterkeit, Schönheit und Häßlichkeit. Correggio will damit den Gegensaz, in den er und ein großer Theil seiner Zeitgenossen zum Christenthum getreten ist, darstellen; vielleicht liegt all seinen Bildern eine bittere Ironie zu Grunde?" —

Wir haben bisher von der *florentinischen* und *umbrischen Schule*, die wir schon früher als die beiden Haupt-

ſchulen Italiens bezeichnet haben, geſprochen, und die Geſchichte der chriſtlichen Malerei in Italien bis in die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts, bis zu ihrer höchſten Entwicklung und ſchönſten Blüthe fortgeführt. Wir könnten daher füglich hier abbrechen und mit der Entwicklung der chriſtlichen Malerei in Deutſchland während des nemlichen Zeitraums beginnen. Allein nach neuern Forſchungen zeigt ſich immer mehr, daß in vielen Städten Italiens, beſonders aber in der Lombardei, die Künſtler bald mehr der umbriſchen, bald mehr der florentiniſchen Schule ſich hingaben. Vielleicht wären unter dieſen Künſtlern manche ſehr beachtenswerthe, einflußreiche Männer zu nennen; aber ſie ſind durch die großen Eigenſchaften des wundervollen Florentiners verdunkelt worden und in Vergeſſenheit gerathen, wenigſtens nicht ſo gewürdigt worden, wie ſie es verdient hätten. Verona rühmt ſich ſeines Piſanello, Padua ſeines Squarcione, Mantua des Andrea Mantegna. Verona wurde durch die Werke des Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Carotti und des Paolo Morando verherrlicht. Cremona rühmt ſeine beiden Bembi, Bonifazio und Gian Francesco, und mehr noch ſeinen Bocaccio Boccaccino. In Bresçia und Bergamo lebten, vom Geiſt der Venetianer angeweht, Moretto, Moroni, Cariani und Lorenzo Lotto. Die Maler Mailands huldigten meiſtens der florentiniſchen Richtung und waren von Anfang an entweder Schüler Giotto's oder Schüler ſeiner Schüler, wie z. B. Giovanni da Milano ein Schüler des Taddeo Gaddi war. Spätere Künſtler ſchloßen ſich daſelbſt an Leonardo da Vinci an, z. B. Ceſare da Seſto, Boltraffio, Marco da Oggione. Den höchſten Glanzpunkt erreichte der von Giotto ausgeſtreute Saame in Venedig.

c. Venetianiſche Schule.

Wenn wir im Folgenden noch von der venetianiſchen Schule ſprechen, ſo iſt darunter keine weſentlich von der florentiniſchen verſchiedene zu verſtehen, ſondern dieſelbe iſt als eine Fortſezung der florentiniſchen Richtung anzuſehen, die ſich nur formell von derſelben unterſcheidet. Die Künſtler dieſer Schule bemühen ſich, das bunte Schauſpiel der Gegenwart,

die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit des wirklichen Lebens aufzufaſſen und darzuſtellen. Bei ihnen iſt es die ganze weltliche Pracht der meerbeherrſchenden Stadt, ihr Völkerverkehr, der Luxus in Stoffen und Gewändern, die Majeſtät ihrer weiten Marmorbauten, das Gewühl in ihren Straßen und auf ihren öffentlichen Plätzen, der Pomp ihrer Feſte, welche ſich auch in der Darſtellung religiöſer Gegenſtände geltend machen. Die Maler dieſer Schule fühlen ſich mehr auf dem Boden der Mythologie und des gewöhnlichen Lebens heimiſch, als auf dem religiös chriſtlichen. Sie wählen zwar noch immer religiöſe Stoffe, aber ohne den Geiſt derſelben darzuſtellen; das Höhere, Göttliche fehlt bei aller Gluth und Pracht der Farbe und bei der vortrefflichſten Kompoſition. Der Einfluß Giotto's iſt bei dieſer Schule leicht zu erkennen. Ein friſcher Blick ins Leben und die Darſtellung und deutliches Hervorheben desſelben nach allen Seiten bis in ſeine Tiefen hinab — hielten die Venetianer und Giotto für die Aufgabe der Malerei. Die Florentiner ſahen aber mehr auf die Form und Bewegung, um das Leben naturgetreu darzuſtellen, während man am Fuße der grünen Alpen, am Ufer des adriatiſchen Meeres zuerſt fühlte und erkannte, daß das Leben uns nicht ſowohl durch Form und Bewegung, als durch die Farbe erwärme. Daher wendet ſich von Anfang an in Venedig die Kunſt dem Glanze der Farben zu, erforſcht alle Wirkungen des Brechens und Reflektirens, Steigens und Fallens u. ſ. w., und eben dadurch wird ſie mehr aufs Leben, als die einzige Schule der Lebendigkeit, hingewieſen, und entfernt ſich in dem Grade, als ſie ſich der Wirklichkeit, dem Leben nähert, von den in heiligem Nimbus über dem Leben ſtehenden Vorſtellungen, ohne jedoch das Religiöſe, das Göttliche ganz auf die Seite zu ſezen. Zugleich entwickelte ſich mit dieſem naturaliſtiſchen Streben ein antikiſirendes Element, das beſonders durch Francesco Squarcione im 15. Jahrhundert empfohlen und verbreitet wurde. Dieſer Künſtler hatte nemlich bedeutende Reiſen durch Italien und Griechenland gemacht und eine Maſſe von Reſten alter Kunſt geſammelt. Die Antike ſtellte er nun als höchſtes Muſter auf, und lehrte, es ſei thöricht, das Schöne mit eigenen Augen in der Natur zu ſuchen, mit eigenen Kräften ihr ab-

gewinnen zu wollen, da die Alten schon längst aus dem Schutte der Natur das Gediegenste aufgesammelt und wie geläutertes Gold in ihren Werken zur Nachbildung vor Augen gestellt hätten. Wenn man ihn auch nicht als den eigentlichen Stifter der venetianischen Schule annimmt, so hat er doch jedenfalls großen Einfluß auf dieselbe ausgeübt. —

Der eigentliche Gründer der venetianischen Schule ist Giovanni Bellini (1424 — 1516). Er gehört zum Theil, wie man aus mehrern seiner Bilder, z. B. „der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde" in München, der Beschneidung Christi in der herzoglich Leuchtenbergischen Galerie, und seiner thronenden Madonna, von acht Heiligen umgeben, ersehen kann, zu den ältern christlichen Malern, welche andächtig fromme Darstellungen liebten und mythologische Gegenstände nur ausnahmsweise, gleichsam nur zur Erholung und Abwechslung, wählten und behandelten, und denen es mit jenen der Antike entnommenen Bildern, Allegorien u. dergl. nicht so heiliger Ernst war, als mit den höchsten des christlichen Glaubens. Zum Theil ist er aber auch schon den neuern italienischen Künstlern beizuzählen, die einen prachtvoll blühenden Styl lieben, die sich von dem Ideenkreise und den Gegenständen der ältern Maler entfernen und die freudige Herrlichkeit der antiken Kunst nicht bloß äußerlich nachzuahmen, sondern ihr inneres Wesen aus der Tiefe eines freien und vollen Gefühls weiter zu entwickeln und zu entfalten sich bestreben. — Aus der Schule Bellini's gingen die größten venetianischen Künstler, Giorgione, Sebastian del Piombo und vor Allen Titian hervor. Bellini soll auch die Oelmalerei in Venedig eingeführt haben. Er verkleidete sich nemlich, so wird erzählt, in einen venetianischen Edelmann, ließ sich von Antinello von Messina malen und lernte ihm den neuen Kunstgriff der Oelmalerei ab, die bis zu dieser Zeit so geheim gehalten worden war.

Diese eben angegebene antikisirende, naturalistische, auf äußern Glanz und Farbenpracht sehende Richtung der Venetianer eröffnete Barbarelle Giorgio da Castelfranco, gewöhnlich Giorgione genannt. Er ging aus der Schule Bellini's hervor, legte aber die alterthümliche Befangenheit und Trocken-

heit dieſer Schule ab und führte eine kühnere, freiere Behandlung des Pinſels ein, um das wirkliche Leben glänzend und prachtvoll darzuſtellen. Denn dahin ging ja das Streben der venetianiſchen Schule, die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit des wirklichen Lebens darzuſtellen. Dies Streben der venetianiſchen Schule zeigt ſich in dem Gemälde Giorgione's, das ſich im erzbiſchöflichen Palaſte zu Mailand befindet und „den aus dem Nil gezogenen Moſes" darſtellt. Es iſt hier nicht ſo faſt jener Vorgang dargeſtellt, wie ihn die heilige Schrift erzählt, ſondern wir erblicken auf dem Bilde glänzendes, reiches Koſtüm, eine Prinzeſſin, Ritter und Damen, ein Liebespaar im Graſe, Muſikanten und Sängerinnen, Pagen, Hunde, kurz, alle Luſt und Pracht des Erdenlebens. Die Findung Moſis ſollte, ſcheint es, dem Ganzen nur ein höheres Intereſſe verleihen. Wir ſehen hier, daß das Religiöſe nicht ganz verdrängt, daß es aber doch durch die Pracht und den Glanz des wirklichen Lebens überſtrahlt wird und ſo zu ſagen in den Hintergrund tritt. — Die antikiſirende Richtung Giorgione's ſpricht ſich klar in einem Bilde aus, das ſich in der Akademie zu Venedig befindet. Es ſtellt einen Seeſturm dar, der Venedig mit Gefahr und Zerſtörung droht, die aber durch drei Heilige abgewandt werden. Auf dem von den Meereswogen gepeitſchten Schiffe befinden ſich ſatyrähnliche Teufelsgeſtalten, denen die drei Heiligen, Markus, Nikolaus und Georg, auf einem kleinen Kahne drohend entgegenfahren. Beim Anblicke der Heiligen ſtürzen ſich die Teufel ins Meer. Fabelhafte Seethiere tauchen auf, auf denen Satyre reiten. —

In dieſen beiden Bildern, wie auch in ſeiner Anbetung der Könige und „die Uebergabe des Hauptes von Johannes dem Täufer an die Herodias durch einen Henker" und „die heilige Jungfrau mit dem Kinde unter einem Lorbeerbaum", zeichnet ſich Giorgione durch lebendige Friſche des Fleiſches, Klarheit ſeines Pinſels und herrliche Farbenpracht aus, weßhalb ihn ſeine Zeitgenoſſen ſehr hoch ſchäzten und ihn nur den großen Giorgione nannten. In der That wetteiferte er mit Titian im Streben, der Kunſt die Vollendung im Kolorit zu geben. Ihre Werke haben in dieſer Beziehung wirklich ſo viel Aehnlichkeit, daß man den Giorgione bald für

einen Schüler Titians ansehen möchte, bald in ihm den Vorläufer des Vollendetern anerkennen muß.

Wie Giorgione wird auch Antonio Licinio Regillo da Pordenone (1484—1539) mit Titian verglichen und von manchen seiner Zeitgenossen sogar über denselben erhoben. Er ahmte den Styl Giorgione's nach und glich demselben an Feuer, Entschlossenheit und Größe. Vasari sagt von ihm: „Er habe seine Vorgänger an Erfindung, Zeichnung, Tüchtigkeit, Verständniß der Farben, Wandmalerei, großer Rundung und Geschmeidigkeit übertroffen." Wir wollen diese Behauptung zugeben. Wenn Pordenone aber von Manchen über Titian gesezt wird, so müssen wir dies entschieden in Abrede stellen. Wir sahen zwei Bilder dieses Meisters, das eine ist in der Pinakothek in München, ein sehr ausdrucksvolles Bild, „eine Gesellschaft, die sich mit Musik unterhält," das andere in der Galerie zu Dresden, „die Berufung des Matthäus zum Apostelamte." Nach diesen Bildern zu schließen, mag Pordenone den Titian in der vortrefflichen Wahl der Tinten und im Pinselstriche erreicht haben; er wird aber ohne Zweifel von Titian durch die Frische der Fleischfarbe und die Beseelung seiner Werke übertroffen. Beide Künstler wetteiferten stets mit einander und ihre Eifersucht artete sogar in wirkliche Feindschaft aus. —

Am reinsten und schönsten entfaltete sich der Charakter der venetianischen Schule in den Werken Titians. Wie schon bemerkt wurde, kann man den Künstlern dieser Schule religiöse Würde und Innigkeit nicht nachrühmen. Vielmehr drängt hier Alles nach dem Profanen hin; die heitere Sinnlichkeit der alten Mythologie, die Genüsse des Lebens, das Porträt, wozu die drohenden Republikanergestalten, die ernsten Juristengesichter und die reizenden, üppigen Frauen Stoff genug lieferten; städtische Aufzüge, Seeschlachten und öffentliche Verhandlungen waren das Feld des venetianischen Pinsels. Titian verdrängt zwar auf seinen berühmtesten Werken den religiösen Hauptgegenstand nicht durch Beimischung von genreartigem Stoffe; was immer man aber von der Schönheit, Farbenpracht und der Wirkung seiner Bilder sagen mag, der Charakter ächter Religiosität und Heiligkeit, die kirchliche Stimmung tragen sie nicht.

Vecellio Tiziano wurde zu Pieva 1477 geboren. Seine wohlhabenden Eltern erzogen ihn gut, schickten ihn aber schon in seinem zehnten Jahre nach Venedig, um bei Gentile Bellini ihn in der Zeichenkunst unterrichten zu lassen. Da die Richtung dieses Meisters dem jungen Titian nicht zusagte, so verließ er ihn nach wenigen Jahren und begab sich in die Schule seines Bruders Giovanni Bellini, wo er auch den Giorgione traf und kennen lernte. Letzterer übte einen solchen Einfluß auf ihn aus, daß Vasari ohne Bedenken unsern Künstler zu einem Schüler Giorgione's macht. Dem Titian blieb es nach dem frühen Tode des Giorgione vorbehalten, die naturalistische Richtung der venetianischen Schule weiter auszubilden, und dies, was Letzterer begonnen, zur klaren, freien, vollendeten Entfaltung zu bringen. Während in Rom unter Raphael die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styls sich zeigt, das Ideal seine Apotheose feiert, ist bei Titian eine höchst lebendige, porträtartige Auffassung der hervorstechendste Zug, und macht mit einer durch meisterliche Handhabung der Oelmalerei reinen Naturwahrheit, Klarheit, Wärme und Sättigung des Kolorits, mit dem feinsten Gefühl für harmonische Farbenwirkung und Ausbildung der Landschaft den Hauptreiz der venetianischen Schule. (Waagen, Kunstwerke in England und Paris. III. 155.)

Titians Werke tragen, nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter. Dies gilt indeß mehr nur in Beziehung auf das Aeußere der Behandlung, als den Geist und das Streben dieses Meisters. Titian steht zwar noch auf religiösem, christlichem Boden; er ist aber von der naturalistischen Richtung seiner Umgebung eingenommen, zwar nicht von einem groben, sich im Unschönen gefallenden Naturalismus. Sein Naturalismus ist jener feine, höhere, durch die Antike entwickelte und veredelte, der mit heiterm Sinne die Herrlichkeit der antiken Kunst nicht in äußerlich getreuer Nachbildung ihrer einzelnen Werke, sondern ihr inneres Wesen in der Tiefe eines freien Gemüthes neugestaltet und neubelebt in die Gegenwart einführt. Titian schöpfte deßhalb seine Gegenstände nicht selten aus der antiken Mythe. Und auch in seinen religiös kirchlichen Bildern spiegelt sich großen Theils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder, was

verſchiedene Altartafeln mit Madonnen, andern Heiligen und Anbetenden in den venetianiſchen Kirchen und Galerien, im Vatikan und in Dresden, und noch deutlicher die ſogenannten „heiligen Konverſationen" beweiſen. Die religiöſen Darſtellungen ſtunden zwar bei Titian und den meiſten venetianiſchen Meiſtern noch höher, als die weltlichen; allein es fehlte ihnen die höhere, chriſtliche Begeiſterung, und darum faßten ſie ihren Gegenſtand nicht mit der Tiefe des chriſtlichen Geiſtes, ſondern mehr in weltlichem Geiſte auf, und ſo wurden ihre Bilder Genregemälde, denen freilich die Gediegenheit der aufgenommenen Lebensbilder immer noch einen höchſt tüchtigen Charakter gab. Hievon können uns gerade die ſchönſten, ausgezeichnetſten Gemälde Titians überzeugen. Ein gerühmtes Werk Titians iſt ſeine Opferung Maria's im Tempel. Die reiche Architektur des Tempels, die einen herrlichen Hintergrund bildet, erfüllt uns mit Bewunderung. Ein zarteres Fleiſch, als wir hier erblicken, wurde wohl nie gemalt. Wir erblicken eine Menge von Figuren; aber wir vermiſſen geiſtig intereſſante Köpfe, überhaupt die religiöſe Durchdringung des Ganzen. Wir glauben uns von ſchönen, gewöhnlichen Weltmenſchen umgeben, nicht aber in der Mitte frommer Beter im Hauſe Gottes zu ſein. — Unter die beſten Werke Titians zählt man in Venedig ſeine „Himmelfahrt Mariä", die ſich ehemals auf dem Hochaltare der Kirche S. Maria dei Frari befand und jezt die Zierde der königlichen Akademie in der Sala delle publiche funzioni iſt. Dies Gemälde beſizt alle Vorzüge des titianiſchen Pinſels und imponirt durch Pracht und Harmonie der Farben, wie durch Kompoſition. Allein gerade an den zwei Hauptfiguren vermißt man die Hauptſache, an Gott Vater die Würde und Erhabenheit und an Maria die himmliſche Verklärung. Maria iſt ein mächtiges Weib mit nicht unedelm Geſichte, auf dem ſich eine ganz gewöhnliche, irdiſche Freude offenbart. Von himmliſcher Verklärung iſt auf dem Antlize der Madonna nichts zu finden, man mag ſuchen wie man will. Von Oben herab ſchwebt ihr Gott Vater entgegen, der aber leider ein ganz gewöhnliches, wir möchten faſt ſagen gemeines, Geſicht hat, und in ſeinen ſtruppig flatternden Haaren ganz ſonderbar ausſieht. — Wie ganz anders, wie himmliſch verklärt iſt nicht das Antliz

Maria's in Guido Reni's Mariä Himmelfahrt! — Höher noch, als dieſe beiden Bilder, ſteht ſeine Grablegung Chriſti. Hier zeigt Titian poetiſche Begeiſterung, hier hat er ein Seelengemälde geliefert, würdig, neben Raphaels und Franzia's Werken zu glänzen. Im Kopfe Maria's iſt der Gipfel des tragiſchen Pathos erreicht. Thränenlos ſteht die gebeugte Mutter da; ihr Angeſicht iſt in dem einzigen Zuge des tiefſten Schmerzes erſtarrt; für ſie gibt es keine Außenwelt mehr, als die ihres geliebten Sohnes. Joſef und Magdalena ſind ſehr charakteriſtiſch dargeſtellt. Wir haben hier nicht blos die Farbenpracht, eine herrliche Kompoſition und eine glänzend ſchöne Oberfläche zu bewundern; Titian erſcheint hier als großer Seelenmaler. Und doch vermiſſen wir Etwas ſchmerzlich an dieſem Bilde. Chriſtus, und beſonders ſein Angeſicht, genügt uns nicht; nicht der Heiland, der Erlöſer der Welt, der entſeelte Gottmenſch liegt vor uns, ſondern nur ein recht natürlich Todter. — Man mag von den Bildern Titians betrachten, welches man will, das kräftige, klare Kolorit, die Verbindung der Farben durch Mitteltinten zur gefälligſten Harmonie, die ſorgfältige Unterordnung aller unter einen Hauptton, die richtige Abſtufung des Lichtes, paſſendes Hervorheben der Hauptperſonen durch ſtärkere Beleuchtung, das Lichtmeer von Glorie, ſein kräftiges Roth und Grün — all das wird ſtets entzücken. Titian verſteht es, volles Weltbehagen und recht menſchlich ſchöne Geſtalten vor die Augen zu ſtellen. Aber wenn man das höhere, geiſtige Leben, den Charakter der göttlichen Würde und Heiligkeit bei ihm ſucht, ſo fühlt man ſich an ſeinen Bildern unbefriedigt. Es fehlt ihm der tiefere, kirchliche Sinn und die kirchliche Auffaſſung.

Unübertrefflich dagegen iſt Titian als Porträtmaler. Mit ſeinem lebendigen Naturſinne und zauberiſch wirkenden Kolorit verbindet er eine eigenthümlich großartige Auffaſſung, welche dem in Form und Farbe höchſt ähnlichen Spiegelbilde des Lebens den Anſchein eines erhöhten Daſeins gibt. In ſprechender Lebenswahrheit vollendete er die Porträte des Pabſtes Alexander III., Clemens VII., des Kaiſers Karl V., des Cardinals Luigi Farneſe, der Fugger in Augsburg. Bei Königen und Fürſten ſtand er in hohem Anſehen, insbeſondere bei Karl V., Philipp II. von

Spanien, Heinrich III. in Frankreich und andern Fürſten, und erhielt ſogar Beſuche von ihnen. Titian erreichte das hohe Alter von 99 Jahren und ſtarb, nachdem ihm all ſeine Freunde vorangegangen waren, an der Peſt zu Venedig den 9. September 1575.

Von einer eigentlichen Schule Titians kann keine Rede ſein. Der neidiſche Meiſter führte ſeine Schüler nicht in die Regeln der Darſtellung und die techniſchen Vortheile der Farbenbehandlung ein; er verbarg ihnen eher ſein Wiſſen, als daß er es ihnen lehrte. Seine Schüler konnten daher nicht ſo faſt von ihm, als durch das Studium ſeiner Werke lernen. Das Geheimniß, die herrliche Fleiſchfarbe zu ſchaffen, ging nur unvollkommen auf ſeine Schüler über. Keiner erreichte ihn hierin. In der Harmonie der Farben ſteht ihm am nächſten Bonifazio in ſeinem reichen Praſſer und ſeiner Anbetung der Könige; in der herrlichen Färbung der Gewänder erreichte ihn Rocco Marconi in der Ehebrecherin, und Campagnola in ſeinen vier Propheten. Dagegen treffen wir die geiſtige Richtung Titians und beſonders ſeinen ſchlimmſten Fehler, die Sorgloſigkeit hinſichtlich der idealen Auffaſſung und des idealen Ausdrucks, wodurch dem Bilde erſt der Stempel eines wahren Kunſtwerks aufgedrückt wird, bei all ſeinen Schülern. Sie verſtehen es, und unter ihnen beſonders Paris Bordone, Paul Veroneſe und Tintoretto, herrliche Bilder des Lebens mit Ausſchluß der Jenſeitigkeit, namentlich aber weibliche Schönheit nach mythologiſchen Motiven zu fertigen. Bordone führt uns in ſeinem berühmten Gemälde in der Akademie zu Venedig, das ſich auf den ſchon angeführten Seeſturm des Giorgione bezieht, in die volle Senatsverſammlung, wo ein alter Fiſcher dem Dogen einen Ring überreicht, den er in der Nacht während eines heftigen Sturmes vom heiligen Marcus empfangen hatte. Wir erblicken hier irdiſche Pracht und Herrlichkeit mit einem Farbenglanz dargeſtellt, die wir anderswo vergeblich ſuchen. — Paul Veroneſe benüzt den Beſuch Jeſu bei dem Gaſtmahle im Hauſe des Levi zur heitern Darſtellung eines venetianiſchen Pracht- und Schauеſſens, wobei ſelbſt der Mohr und Zwerg nicht fehlt. Seine Hochzeit zu Kana in Galiläa wird zu einem venetianiſchen Hochzeitſchmaus, wobei die gleichzeitigen Künſtler als Muſikanten

funktioniren; Christus und das geschehene Wunder sind natürlich Nebensachen. Verones gewann der Kunst noch einen eigenen Vortheil ab, und damit trieb er die Richtung der venetianischen Schule auf die Spize. Mit Correggio nemlich waren die Heiligen vom Himmel herabgestiegen und hatten menschliches, ja sogar heidnisches Wesen angenommen. Da er nun wohl wußte, daß Erlebnisse von bekannten Menschen weit größeres Interesse erregen, so sezte er die Ereignisse nicht blos aus dem Himmel auf die Erde, sondern er rückte sie zugleich aus der Vergangenheit in die Gegenwart, und unterwarf sie deren Gesezen bis sogar auf die äußerlichen der Mode. Die Madonna auf dem Throne erscheint nicht mehr als die Himmelskönigin, als die Gottesmutter, welche auf die Bitten der ganzen Christenheit zu hören pflegt; sondern sie erscheint als eine milde, gütige Frau, als die wohlwollende Beschüzerin einer Familie, die sich auf die Fürbitte von andern heiligen Bekannten an sie wendet. Maria geht die Kirche so zu sagen nichts mehr an; sondern sie gehört als Glied zu einer Familie, die, von der Religion geleitet, sich ihr naht. War die Madonna einmal ihrer göttlichen Hoheit und Würde beraubt; hatte sie einmal menschliche Gestalt angenommen, so war kein Grund mehr vorhanden, den Verkehr mit Menschen noch weiter zu treiben und das Verhältniß vollkommen gegenseitig zu machen. Das Erhabene mußte so plözlich ins Komische umschlagen; denn von ersterm zum leztern ist ja nur ein Schritt. Und das ist denn das eigentliche Gepräge der veronesischen bildnerischen Dichtungen und zugleich der Höhepunkt der Richtung der venetianischen Schule, die dem Geiste der Zeit gemäß ihre Bilder, und sogar ihre religiösen, auf der Basis natürlicher Anschauung aufbaute und mit dem Komischen endete.

Durch Titian und seine Schüler hatte die Kunst nach einer Seite hin, in Beziehung auf Glanz und Harmonie der Farben, die höchste Stufe erreicht. Zugleich geht aber mit Titian die große Kunstepoche der erfinderischen Genies zu Ende. Die gelehrten Nachahmer und eklektischen Maler aus der Schule der Carracci's und der andern gleichzeitigen sind den gelehrten Arbeiten der alexandrinischen Dichter zu vergleichen, welche in ähnlicher Art die alte Poesie mit Nachbildungen und Blumenlesen

beſchließen. In gar mancher Beziehung bemerken wir ſogar am Ende dieſer großen Kunſtperiode, wenn auch die Kunſt durch Titian und Correggio in gewiſſer Beziehung die höchſte formelle Vollendung erhielt, bedeutende Rückſchritte. Abgeſehen vom Inhalt der Darſtellung und dem chriſtlichen Geiſt, der immer mehr im Abnehmen begriffen ſich zeigt, halten die Werke Titians und all ſeiner Schüler, was Zeichnung und anatomiſches Studium betrifft, keinen Vergleich mit den Werken Angelo's, Leonardo's und Raphaels aus. Dieſer Mangel der Zeichnung und des anatomiſchen Studiums würde auffallender und klarer erſcheinen, wenn Titian und ſeine Schüler denſelben nicht durch die Farbenzauberei der Abſtufungen und Luftperſpektive zuzudecken und ſelbſt das zu erreichen gewußt hätten, wonach oft der beſte Zeichner vergebens ſtrebt. Man muß die Magie dieſes Kolorits ſelbſt geſehen haben, um über Titian und ſeine Schüler ein richtiges Urtheil fällen zu können.

Blicken wir nochmals auf die bisher beſprochene klaſſiſche Zeit der chriſtlichen Malerei zurück. Dieſelbe hat ſchon viele und bittere Schmähungen erlitten. Selbſt der ſcharfſinnige Barthelemy in ſeinem Urtheil über Raphaels Cäcilia und der gefeierte Göthe haben ſich an dieſer Zeit ſchwer verſündigt. Dieſe finſtere, dunkle Zeit des Mittelalters, wie man ſie ſo gerne brandmarkt, hat Etwas, was der neuern Zeit fehlt, was Friſche und Saft auf das Trockene und Lebloſe goß, Alles durchdrang, belebte und beſeelte, einen lebendigen chriſtlichen Glauben und eine tiefe, brennende Liebe zu Gott. Die chriſtliche Religion war von Kind auf in das Leben und in alles Thun und Leiden verflochten. Und dieſe höchſte Macht und Gewalt des Herzens gab Muth, Kühnheit und Geſchicklichkeit zu Allem. Mit tiefer Sehnſucht und inniger Wehmuth blicken wir, wie der Erwachſene an die glückſeligen Tage ſeiner Jugend zurückdenkt, auf jene Zeit zurück, wo der Geiſt des Chriſtenthums in den Völkern des Occidents zum eigentlichen Volksgeiſte geworden war. Dieſer Geiſt hatte nicht blos die höhern Stände, Adel und Geiſtlichkeit, ſondern auch die Maſſen nicht nur als Lehre, ſondern als Thatſache, nicht nur als Wiſſenſchaft, ſondern als Lebenselement durchdrungen. Das Chriſtenthum war nicht blos Sache des

Wissens und Verstandes, sondern ein volles Haben, Besitzen und Genießen, das Christenthum hatte den ganzen Menschen und das ganze Leben durchdrungen. Und aus dieser Kraft ging alles Gute und Große in Staat und Kirche, in Kunst und Wissenschaft hervor. Durch diese wunderbare Macht des Christenthums und der herrschenden religiösen Gesinnung wurden die Kreuzzüge hervorgerufen und die Ritterorden zur Beschirmung der Wallfahrer, zur ritterlichen Führung des Schwerts gegen die Ungläubigen und zur Pflege der erkrankten Pilger gegründet. Durch diese Kraft des Christenthums und der herrschenden religiösen Gesinnung schufen die damaligen Völker ihre Freiheit und verwalteten das Regiment ohne viele und künstliche Gesetze; durch diese waren sie Dichter und Saitenspieler, Maler und Baumeister, und bildeten Gotteshäuser, die wir kaum mehr zu unterhalten im Stande sind, überhaupt so Unbegreifliches und Ueberschwängliches. Die Kunst gedeiht nicht in Zweifel, in Unruhe des Geistes, sondern in der unbefangenen Sicherheit des Glaubens, in ungestörtem, geistigem Frieden und Wohlgefühl. Kunst und Religion sehen wir also zur Zeit der mittelalterlichen Kunstblüthe Hand in Hand gehen. Die Kunst schöpfte ihren Inhalt aus der Religion, und ihr höchstes Streben war die Verherrlichung der Kirche und des dreieinigen Gottes. Andererseits verlieh aber auch die Religion der Kunst die höhere Weihe und den Zauber göttlicher Verklärung. Dies zeigt uns ganz deutlich die Geschichte der Malerei in Italien während dieser Blüthezeit. Gerade die größten Meister dieser Periode, ein Fiesole, Masaccio, Michelangelo, Leonardo und Raphael, sind am tiefsten und lebendigsten vom Geiste des Christenthums durchdrungen und beseelt, und gerade durch ihren lebendigen, einfältigen, frommen Glauben fesseln sie in ihren Werken den Beschauer, sind sie das geworden, was sie sind. Die umbrische Schule insbesondere hatte sich's zur Aufgabe gemacht, das innere Leben der Andacht und Frömmigkeit darzustellen. Sie hütete sich mit Aengstlichkeit, so zu sagen in die Welt sich einzumischen und das Weltliche mit dem Heiligen zu vermengen. Sie liebte es, die ganze Welt des christlichen Glaubens, Hoffens und Liebens zart und lieblich, rein und sinnig darzustellen. Wir fühlen uns recht wohlthuend an-

gesprochen durch die trunkene Andacht, die geheimnißvolle Seligkeit über das Glück der Erlösung, durch Wehmuth und Schmerz, Freude und Entzückung, durch die Schönheit und Reinheit des Seelenlebens, wodurch sich die Meister dieser Schule so vortheilhaft auszeichnen. Hauptsächlich treffen wir daher Madonnen, Darstellungen aus dem Leben Maria's, des Erlösers, der Leiden von Martyrern und der Seligkeit der Heiligen, weil diese Gegenstände sich am besten für dieses Gebiet, für das innere Heiligthum der Seele eignen.

Auch die großen Meister der florentinischen Schule zeichnen sich durch die Tiefe des christlichen Geistes aus. Obwohl Manche von ihnen es recht gut verstehen, in die Tiefe des Seelenlebens hinabzudringen und dasselbe darzustellen, so lieben sie es doch mehr, die Wirklichkeit, die freundliche Gegenwart in der Kunst wiederzugeben. Darauf wurden sie von der Natur selbst hingewiesen. Das heitere, freundliche Florenz, wo die Kenntniß der Alten zuerst aufblühte, von wo die lustige Gesellschaft des Boccaccio nach ihrer Villa zog, um sich jene bekannten Geschichten zu erzählen, wies die Künstler vor Allem an, den Sinn für schöne Formen, für die sie umgebende Natur zu bilden. So ergab es sich nach und nach von selbst, daß sie um heilige Scenen, zu deren Darstellung ihr gläubiges Herz sie trieb, einen Kreis von Porträtfiguren bildeten und ein dunkles Streben nach profanhistorischen Gemälden sichtbar wurde. Der Sinn für das Menschliche, Wirkliche, Bürgerliche, vertraulich Nahe mußte allmählig die religiöse Aufgabe verkürzen. Dagegen war Florenz die große Zeichnungsschule für die Maler dieser Periode, und bot ihnen Alles, was zur technischen, überhaupt formellen Vollendung der Kunst nothwendig erfordert wird. Diese Schule beschäftigte sich viel mit dem Studium des menschlichen Organismus und der Natur überhaupt; das forderte schon ihr eigenthümliches Princip. Nach und nach schlich aber zu viel Natur, zu viel Form in das Heiligthum der christlichen Kunst ein, und damit hatte sie ihren eigenen Feind aufgenommen, einen Basilisken an der eigenen Brust gesäugt. Die Kunst *verweltlichte* immer mehr und nicht selten wurden die Geburt Mariä, oder Johannes des Täufers dazu benüzt, eine Kindbettstube in damaligem

Style wiederzugeben; der Bau des babyloniſchen Thurms wurde dargeſtellt, um mediceiſche Fürſten und Prinzen in der Geſtalt des Nimrod und altteſtamentlicher Zuſchauer auftreten zu laſſen. Zwar hielt die Kunſt noch lange an den kirchlichen Formen feſt, aber der Geiſt war entflohen. Die Venetianer treten mit Entſchiedenheit für Porträtmalerei, Geſchichte, glühendes Sinnenleben, alte Mythologie bei ganz genreartiger Behandlung religiöſer Gegenſtände auf. Die chriſtliche Kunſt hatte ihren Feind am eigenen Buſen großgezogen, und dieſer ſchwächte ihre Kraft ſo ſehr, daß ſie ſich nie mehr zu jener Höhe emporzuſchwingen vermochte, die ſie am Ende des Mittelalters, wo dasſelbe ſeine vollen Saamenkapſeln ausgeſchüttet hat, in Raphael erreicht hatte. Eine klägliche Schwindſucht ſtellt ſich ein und an dieſer ſiecht ſie langſam dahin. Dazu kommt noch ein Feind von Außen, der die chriſtliche Kunſt in ihrem innerſten Weſen angriff, die ſogenannte klaſſiſche Gelehrſamkeit. Man riß das Volk aus ſeiner bisherigen chriſtlichen Denk- und Anſchauungsweiſe heraus und verſetzte es in das Leben und die Anſchauungen der antiken Heidenwelt; und das ſchlug dem chriſtlich kirchlichen Leben, ſomit auch der chriſtlichen Kunſt die tiefſte Wunde. — Endlich äußerte auch noch die Reformation ihre Wirkung, ſie ſäuberte den chriſtlichen Boden und fegte mit ſcharfem Beſen die ganze bunte Phantasmenwelt des Mittelalters und damit auch die chriſtliche Begeiſterung hinweg. Können wir die florentiniſche und umbriſche Schule der Zeit des Phidias vergleichen, ſo entſpricht die Zeit des Raphael, Correggio und der Venetianer der Richtung des Praxiteles und Skopas, wo mit der vollen Ausbildung der ſchönen Form auch das Profane eintritt, und wie mit jenen die Reformation, ſo iſt mit dieſen die ſophiſtiſche Philoſophie gleichzeitig. —

Je weiter wir nun vordringen in dieſe Zeit des Zerfalls der chriſtlichen Kunſt, in dies Gebiet der Zerſtörung, deſto öder und kahler wird Alles, deſto trüber und dunkler wird der Himmel, der kurz zuvor noch im herrlichſten Glanze der Sonne ſtrahlte. Wir haben eine Wüſte vor uns, die wir zu durchſchreiten haben, in der nur ſelten eine grüne Oaſe hervorragt, um dem müden Wanderer eine Stätte der Ruhe und Erquickung

zu bereiten. Doch bevor wir dieses Gebiet durchwandern, haben wir uns noch mit der Glanzperiode der Geschichte der christlichen Malerei in Deutschland zu beschäftigen.

II. Christliche Malerei in Deutschland.

Wir sind weit entfernt, den menschlichen Geist nur als ein Produkt der Zeit und ihrer eigenthümlichen Verhältnisse, nur als ein Facit aus vorhergegebenen Summanden, als eine Ziffer, die eine Stufe weiter abermals zum Summanden wird, als eine aller Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit entkleidete Formel anzusehen. Der Geist des Menschen ist selbstständig und frei, und vermag bestimmend auf seine Zeit einzuwirken. Er muß aber auch im Verhältniß zu seiner Zeit und aus dieser begriffen werden, will man ihn richtig und tief erfassen, oder will man nicht gar einem trostlosen pantheistischen Determinismus huldigen, wonach die einzelnen Geister nur wie Blasen aus der Tiefe auftauchen, um auf der Oberfläche eine Zeit lang umherzuschwimmen und dann plözlich und für immer zu zerplazen. Bei einer gründlichen Darstellung des Zustandes der christlichen Malerei in der gegenwärtigen Entwicklungsperiode wird es daher nicht genügen, blos die einzelnen Schulen im Allgemeinen zu charakterisiren und die Meister, jeden für sich und seine Werke, aufzuführen und ihr Verhältniß zur Schule zu entwickeln; wir müssen eine feste, sichere Grundlage haben, einen höhern Standpunkt einnehmen, von dem aus wir das Ganze in seiner Entwicklung bis in seine einzelnsten Theile überschauen können. Zu diesem Zweck wird es nothwendig sein, die vorliegende Periode in allgemeinen Umrissen zu charakterisiren, und ihren Zusammenhang mit der vorausgehenden und nachfolgenden Zeit nachzuweisen und zu veranschaulichen. — Die ersten drei Jahrhunderte nach Christus und die folgenden bis ins 13. Jahrhundert können wir als die Zeit des Kampfes des heidnischen Princips gegen das Christenthum und der Durchdringung der Völker vom Geiste des Christenthums bezeichnen. Nachdem das Christenthum im römischen Reiche über die Nacht des Heidenthums gesiegt hatte, da sollten auch die nordischen Völker, unsere Vorfahren, zum Lichte des

Chriſtenthums geführt werden. Volk an Volk drängte nach dem Süden und Weſten, ſo daß die Völkerbande ſich zu löſen drohten und Alles in zügelloſer Kriegswuth ſich ſelbſt zu verzehren ſchien. Da wurde vom Süden und Weſten aus, wohin das Völkergedränge ging, mit mächtiger Stimme tief in den Norden und Oſten hinein und über die wogenden Völkerſchaften hinaus der Friede Gottes verkündet, und es ward ſtille in den Wäldern und auf den Haiden, und voll Ehrfurcht liehen die Völker ihr Ohr dem Worte des Gottesfriedens; das Kreuz, das Zeichen der Erlöſung, wurde aufgepflanzt an den Scheidewegen der Völkerſtraßen, und die wandernden Heere ſtanden ſtill und bauten Hütten und Burgen und Städte und Kreuze. Nicht blos der Geſang von den alten Göttern Griechenlands und Roms, von Wuotan, Thuonar und Zio, verſtummte und wandelte ſich in Lob und Preis Gottes und des Gekreuzigten um; auch die alten heidniſchen Bilder verſchwanden und chriſtliche traten an ihre Stelle. Ueberhaupt wich die alte heidniſche Wildheit der Völker der chriſtlichen Milde und Sitte, und die ſchönſten chriſtlichen Tugenden: Liebe, Freigebigkeit, Dankbarkeit, Keuſchheit und Familienliebe, wuchſen am Stamme des Kreuzes herrlich und kräftig empor. Der eigenthümliche Charakter des deutſchen Volkes wurde durch das Chriſtenthum in ſich ſelbſt vollendet; denn die chriſtliche Religion iſt der Natur und dem Weſen des Menſchen nicht zuwider, nichts Fremdartiges; ſondern ſie hebt, heiligt und verklärt den ganzen Menſchen und ſein Leben. Es war allerdings ein heftiger Kampf gegen das Chriſtenthum bei Einführung desſelben geführt worden, aber dieſer Kampf war ein Kampf der Liebe. Daher kommt es denn, daß, als die Vermählung der deutſchen Nation mit dem chriſtlichen Geiſte vollzogen war, überall derſelbe Charakter der Zartheit, Milde, Liebe und Innigkeit nicht blos in der Poeſie, ſondern auch in der Malerei, und überhaupt in allen Künſten ſich offenbart, und daß Viele jene herrlichen Dichtungen und Malereien nicht mehr verſtehen und begreifen, weil ſie nur von einem gleichgeſinnten, von einem durch und durch chriſtlichen Herzen verſtanden werden können. Freilich iſt die Zahl der Kunſtprodukte in dieſer Zeit noch nicht ſo groß, wie in den ſpätern Jahrhunderten, und können auf formelle

Schönheit und Vollendung keinen Anspruch machen. Es ist dies leicht begreiflich und liegt in der Natur der Sache. Die deutsche Nation mußte, nachdem sie die mächtigen, umschaffenden Eindrücke des Christenthums empfangen hatte, dieselben zuerst in sich wirken lassen, in sich verarbeiten, in eigenes Leben und Blut verwandeln. Doch war, wie wir schon früher in der Geschichte der Miniaturmalerei nachgewiesen haben, diese Zeit nicht gerade arm an Malereien, und von Karl dem Großen, unter den sächsischen und fränkischen Heinrichen, unter den Ottonen und Hohenstaufen läßt sich bis ins 13. Jahrhundert eine immerhin namhafte Zahl von Miniaturgemälden anführen, wenn sie auch in technischer Beziehung Manches zu wünschen übrig lassen. Uebrigens wird es Jedem, der die Kunstgeschichte vom christlichen Standpunkte aus betrachtet, klar sein, warum unser Geist bei den christlichen Gemälden dieser Jahrhunderte, troz der formellen, technischen Unvollkommenheit, mit Lust und Liebe und Andacht verweilt, und in denselben Befriedigung, ja eine gewisse Seligkeit empfindet; warum er dagegen bei den Kunstwerken anderer Zeiten, troz aller formellen und technischen Meisterschaft, die die äußern Sinne reizen und befriedigen, doch so kalt und unbefriedigt vorübergeht, warum der eitle Aufwand der materiellen Leistungen sogar Mißmuth und Unbehagen einflößt. Was bisher mehr innerlich vorbereitet war, das sollte nun, durch die Kreuzzüge angeregt, in die Aeußerlichkeit treten und vollendet werden. Als der deutsche Held ein christlicher Held geworden, als im 13. Jahrhundert das Christenthum den ganzen deutschen Boden durchdrungen hatte und der christliche Geist im deutschen Volke zum eigentlichen Volksgeiste geworden war, da erblühte die Kunst, wie durch einen elektrischen Schlag erweckt. Nicht blos Dichter traten mit ihren herrlichen Gesängen hervor, auch die christliche Malerei entfaltete sich immer mehr, bekam immer mehr Stoff, und der begeisterte Sinn verarbeitete ihn und stellte ihn dem Auge dar. Das Christenthum hatte alle Stände, Alter und Klassen des Volkes durchdrungen, in den Herzen Aller lebte eine innige Freude an der christlichen Kirche, an ihrer innern und äußern Herrlichkeit, und Alles fühlte sich durch die Gaben derselben befriedigt, eine allgemeine Begeisterung herrschte, wie wir

ſie ſeitdem nie mehr ſo ſtark ſahen. Aus dieſer durch und durch chriſtlichen Weltanſchauung und Weltdurchdringung läßt ſich allein begreifen, wie ein Volk, das man im 9. Jahrhundert noch ein halb barbariſches nennen kann, im 13. ſchon ſo Herrliches ſchaffen und bilden konnte. In dieſer Zeit wurden jene herrlichen Geſänge vorgetragen, die aus dem Herzen des Volkes geboren ſind, und die nur dann verhallen werden, wenn der lezte Reſt deutſchen Sinnes und deutſcher Tugend ausgeſtorben ſein wird. In dieſer Zeit fing man an, die herrlichen Dome von Köln, Ulm, Wien, Straßburg, Freiburg, Rheims, Piſa zu bauen. Die bildenden Künſte entwickelten ſich freilich, wie bei allen Völkern, etwas ſpäter, doch ſehen wir dieſelben ſchon anfangen, ſich zur herrlichſten Blüthe zu entfalten. Eine Menge frommer, kindlicher Bilder entſteht, die uns, wie Spiegel, die damalige Zeit ſchauen laſſen. In dieſen Bildern und Kunſtwerken ſehen wir das ganze Leben der damaligen Zeit; wir erblicken die Hierarchie, das Kaiſerthum, geiſtliche Demuth und weltliche Waidlichkeit, kurz, die ganze damalige chriſtliche Welt ſteht lebendig vor uns, wie keine Geſchichtsbücher ſie uns ſchildern können. Solche Werke kann aber der ſchwache Menſch durch ſeine eigene Kraft allein nicht ſchaffen. Solche Werke kann nur Gott, oder mit ſeiner Kraft und ſeinem Lichte ausgerüſtete Menſchen, kann mit Einem Wort nur das Chriſtenthum hervorbringen. Und das iſt denn der Schlüſſel zum Verſtändniß der Schöpfungen in der großen chriſtlichen Kunſtperiode. Die Menſchen, oder vielmehr Chriſten jener Zeit lebten mitten in Gott und er ſelbſt ſchuf aus ihnen. Ein Wunder bleibt dies immer, wie alles höhere Daſein ein Wunder bleibt. Darum lachen die Einen, während Andere nicht genug ſtaunen können; darum möchten die Einen vor Entzücken hinfallen vor einem Dome, vor einem kindlichen Bilde, Andere rufen: Dummes, myſtiſches, mönchiſches Zeug! Das bleibt aber wahr, wer nur in dem heitern Heidenthum lebt, wer nicht vom chriſtlichen Standpunkte aus dieſe Zeit und ihre Werke betrachtet, dem bleiben dieſe Werke ein verſchloſſenes Räthſel, dem iſt es unmöglich, in dieſe Heiligthümer einzudringen, und Diejenigen, welche ſo Herrliches ſchufen, nach Gebühr zu würdigen.

Im 16. Jahrhundert rollt sich freilich ein ganz anderes Bild vor unsern Augen auf. Nicht ein Kampf der Liebe, sondern auf Leben und Tod wird in Deutschland geführt. Unser eigenstes, deutsches Bewußtsein, unser Nationalleben, unsere Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit als Deutsche, im 18. Jahrhundert sogar unser christliches Bewußtsein und die Geltung und Würde der christlichen Kirche wurden von allen Seiten angegriffen, bekämpft, besiegt, scheinbar sogar zerstört und vernichtet. Es konnte nicht fehlen, die christliche Malerei und Kunst überhaupt mußte in diesen Jahrhunderten immer mehr sinken und ihrem Verfall entgegengehen. Von diesem allgemeinen Gesichtspunkt ausgehend, wollen wir es nun versuchen, die christliche Malerei in Deutschland während ihrer klassischen Periode darzustellen. —

a. Germanischer Styl in den Schulen von Böhmen und Köln.

Wie im 13. Jahrhundert im Toskanischen und zu Siena ein neues Lebenselement sich zu regen begann, wodurch die starren Züge und todten Formen des byzantinischen Styls allmählig Ausdruck, Bewegung und Fülle gewannen; so nehmen wir auch im Norden, zunächst in den Niederlanden, dasselbe Streben wahr. Bis ins 13. Jahrhundert herrschte in Deutschland durchweg der byzantinische Typus. Von da an beginnt aber auch hier eine bessere Periode für die christliche Malerei, und diese entwickelt sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte zugleich mit der Poesie und dem deutschen Baustyle immer reicher und blühender, namentlich in Augsburg, Köln, Nürnberg, Ulm, in Sachsen und den Niederlanden. Das romantische Element, das sich im 13. Jahrhundert immer schöner entwickelte und das ganze Leben nach allen Richtungen durchdringt, brachte auch neues Leben in die starren, strengen, überlieferten Formen. Die Gestalten verlieren das Eckige und Schroffe, die todte Ruhe, bekommen in Haltung und Gebärde Etwas Liebliches, Graziöses, Ausdrucksvolles, obwohl sie auf höhere Belebung und Naturwahrheit noch keinen Anspruch machen können. Im Gegentheil nähern sich die Gestalten oft der Karikatur, und die Gesichter haben nicht selten einen lächerlich sentimentalen Ausdruck. Der germanische Styl

hatte einen Kampf mit dem verjährten byzantiniſchen zu beſtehen. Man wird es deßhalb begreiflich finden, daß er aus dieſem Kampf nicht ſogleich in der reinſten, ſchönſten Weiſe hervortrat, ſondern einen Läuterungs- und Entwicklungsprozeß durchzumachen hatte. Wirklich verlieren ſich auch nach und nach im 14. Jahrhundert die urſprünglichen Härten und Uebertreibungen, wir begegnen naturwahren, edeln, würdigen Geſtalten, und im 15. und 16. Jahrhundert ſehen wir den germaniſchen Styl in ſeiner Blüthe. Etwas hat die chriſtliche Malerei in Deutſchland mit der umbriſchen Schule in Italien gemein, nemlich den ungemein tiefen, gänzlich vom chriſtlichen Geiſte durchdrungenen Ausdruck, den die Geſtalten der deutſchen Meiſter bei manchen Mängeln, ja oft bei vielfacher Verkümmerung der äußern Form offenbaren. Man kann nicht leicht Etwas Anziehenderes, Schöneres ſehen, als die Köpfe der altdeutſchen Meiſter. Ein außerordentlicher Fleiß und ein warmes, ſaftiges Kolorit charakteriſiren ihre gern auf Goldgrund gemalten Bilder. Der Goldgrund war auf Holz aufgetragen; bisweilen war auf das Holz auch eine Leinwand geleimt und auf dieſe wieder ein Gipsgrund getragen, wodurch die prächtigen Farben beſondere Dauerhaftigkeit erhielten. Der Gegenſtand der Darſtellung wurde gerne aus der heiligen Geſchichte und der Legende genommen, auf welchem Gebiete die Maler dieſer Periode ſich am liebſten bewegten. Doch war dies nicht ausſchließlich der Fall; ſie bildeten und malten überhaupt Alles, was ſie glaubten, was im ganzen Volke damals lebte, oder wovon dasſelbe durchdrungen war. Das chriſtliche Princip der Vergeiſtigung und Verklärung des Irdiſchen und Vergänglichen durch das Ueberirdiſche und Ewige ward von dem deutſchen Volk mit aller Friſche und jugendlicher Begeiſterung aufgefaßt und mit allem Ernſt konſequent durchgebildet. Daher treffen wir in allen Werken des germaniſchen Styls das Streben nach Etwas Höherem, Ueberirdiſchem ausgedrückt. Sie gehen zwar vom Leben und der irdiſchen Erſcheinung aus, entwickeln einen Reichthum und eine Fülle des Lebens, wie wir es in frühern Zeiten nie ſehen; aber ſie erfüllen das Gemüth mit höhern Ahnungen und einer wunderbaren Sehnſucht. Dieſem idealiſirenden Princip entſpricht denn auch von jeher in den deutſchen Kunſtverſuchen ein

gewiſſer idealer Typus, den wir in Miniaturen der Handſchriften deutſcher Gedichte, z. B. in der Handſchrift des Triſtan und in der bekannten Maneſſe'ſchen Handſchrift, beide aus dem 13. Jahrhundert, treffen. Die Darſtellungen ſind zwar meiſt noch ſtarr und wenig belebt, aber doch iſt bei aller Unbehülflichkeit des Ausdrucks Etwas Geiſtiges, Höheres, mit einer gewiſſen Anmuth und Zartheit verbunden, in ihnen erſichtlich. Auch die Bilder aus der erſten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie z. B. die Miniaturen in der Handſchrift des Wilhelm von Oranſe vom Jahre 1334, zeigen noch keine ſonderlich künſtleriſche Entwicklung, aber nicht ſelten offenbaren ſie den Ausdruck der kindlichſten Offenheit und Unſchuld, der lieblichſten Naivität und Milde. Größere Darſtellungen, welche den Typus des germaniſchen Styls mehr oder weniger vollkommen an ſich tragen, ſind mannigfach als Tafelbilder, als Wandgemälde, von denen die im Chore des Domes zu Köln, in den ſchwäbiſchen Kirchen zu Kentheim unweit Nagold, zu Mühlhauſen bei Cannſtatt und zu Maulbronn erwähnenswerth ſind, als Glasmalerei in Kirchenfenſtern, z. B. in der Kirche zu Wimpfen im Thal, im Chore des Domes zu Köln, in der Katharinenkirche zu Oppenheim und im Münſter zu Straßburg, endlich in gewirkten Teppichen, z. B. in der Eliſabethenkirche zu Marburg, erhalten.

Erſt von der Mitte des 14. Jahrhunderts an tritt uns der germaniſche Styl in den Werken zweier bedeutſamen Schulen in ſeiner Reinheit und großer Vollendung entgegen. Es ſind dies die Malerſchulen von Böhmen und von Köln.

Erſtere blühte hauptſächlich unter der Regierung Kaiſers Karl IV. (1346 — 1378). Karl IV. ließ nemlich viele Maler und andere Künſtler aus fremden Ländern, und beſonders aus Deutſchland, nach Böhmen kommen, um ſeine Reſidenz mit Zierden aller Art zu ſchmücken. Das Protokoll der Malerzunft führt eine Menge von Malern, Bildhauern, Glaſern, Goldſchlägern und dergleichen auf, und läßt ſich daraus ſchließen, daß eine nicht unbedeutende Anzahl von Kunſtwerken in jener Zeit muß angefertigt worden ſein. Es ſollen jezt noch über hundert Bilder in Karlſtein vorhanden ſein, die aus der Zeit Karls IV. ſtammen. Als die bedeutendſten Meiſter dieſer Schule ragen

hervor: Nikolaus Wurmſer, Kunz und Theodorich. Die meiſten Bilder dieſer Künſtler finden ſich in dem Schloſſe Karlſtein, in der Nähe von Prag. Sie hatten noch keine Kenntniſſe von Licht und Schatten und deren Vertheilung; noch weniger verſtanden ſie die Luftperſpektive; ſie malten ihre Figuren auf Goldgrund und daher erſcheinen ſie hart und ausgeſchnitten. In der Zeichnung des Nackten ſind ſie gleichfalls keine Meiſter. Den größten Fleiß verwandten ſie auf die Geſichter. Ueberhaupt vermißt man an ihren Bildern genaue Beobachtung und tieferes Studium der Natur. Ihren Formen fehlt das Edle, namentlich ſehen ihre Köpfe zu wohlgenährt, gleichſam geſchwollen aus. Ihre Bilder erſcheinen daher zumeiſt plump, ſchwerfällig und ſogar roh. Doch zeigen die Werke dieſer Schule, und namentlich die des Theodorich, das Schlichte und die einfache Würde des germaniſchen Styls. Ein Ecce homo und eine Madonna mit dem Kinde zu Prag nähern ſich ſchon einer höhern Anmuth, und ſprechen das Gemüth durch Zartheit und Weichheit an. Aus dieſer Schule müſſen auch vortreffliche Miniaturmaler hervorgegangen ſein, die unter der Regierung Karls und ſeines Sohnes Wenzel nicht Unbedeutendes leiſteten, wie man an den Figuren in einer handſchriftlichen Chronik von Königsſaal (Chronicon aulae regiae) erſehen kann. Die Chronik wurde im Jahre 1393 vollendet. Die Kunſt blühte in Böhmen bis auf die Huſſitenkriege. Nachdem Huß im Jahre 1415 zu Konſtanz verbrannt worden war, da begannen die erbittertſten Kämpfe und furchtbarſten Verwüſtungen. Die Künſtler flohen aus Böhmen und die Kunſt ſank in völlige Vergeſſenheit.

Von ungleich größerer Bedeutung iſt in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Schule von Köln. Der alte Kunſtſinn ſcheint ſich hier länger erhalten zu haben, als irgendwo ſonſt. Erſt im 14. Jahrhundert ſehen wir die Malerei daſelbſt einen glänzenden Aufſchwung nehmen; der germaniſche Styl entwickelte ſich in ſeiner trefflichſten Eigenthümlichkeit und tritt uns plötzlich in hoher Vollendung entgegen. Unter den zahlreichen Werken dieſer Schule finden ſich Bilder, die man denen Holbeins und Dürers an die Seite ſtellen darf. Die zarteſte Stimmung des Seelenlebens iſt in dieſen Geſtalten ausgedrückt, eine wunder-

bare Anmuth, Süßigkeit und Holdſeligkeit iſt über dieſelben ausgegoſſen. Troz der Strenge der Zeichnung und der ernſten Würde des Ausdrucks tragen beſonders die Köpfe einen idealen Charakter an ſich. Hier findet ſich nichts von dem Plumpen, das in den Werken der böhmiſchen Schule wahrzunehmen iſt. Faſt alle Werke tragen das Gepräge eines reinen, ausgebildeten Schönheitsſinnes an ſich, und zeichnen ſich durch ideale Auffaſſung und naturgetreue Ausführung aus, wenn man auch hie und da noch das Konventionelle des Styls erblickt. Die Farbenbehandlung hat eine große techniſche Vollendung erreicht, der Auftrag iſt ſo weich, wie nirgends vor Einführung der Oelmalerei. Die Farben ſelbſt ſind von ungemeiner Tiefe, Kraft und Glut. Die meiſten Gemälde dieſer Schule ſind ſehr zerſtreut und befinden ſich in Privatſammlungen, von denen die des Kanonikus Wallraff ſehr bedeutend und inſtruktiv war, da er die Gemälde nach der Entwicklung der kölniſchen Schule von den älteſten Zeiten an aufſtellte, bis auf jene Zeit, wo deutlich andere Einflüſſe ſichtbar wurden, und die kölniſchen Maler nach Rubens und van Dyk ſich bildeten.

Als die berühmteſten Meiſter dieſer Schule werden angeführt Meiſter Wilhelm und Meiſter Stephan. Der ältere von beiden iſt Meiſter Wilhelm, der um das Jahr 1380 blühte. In den Annalen der Dominikanermönche zu Frankfurt, die Senkenberg herausgegeben hat, ſteht Folgendes: „Ums Jahr 1380 lebte zu Köln ein vortrefflicher Meiſter, der in der Kunſt ſeines Gleichen nicht hatte; er heißt Wilhelm und malt die Menſchen, als wenn ſie athmeten.“ Die Gemälde Wilhelms gehören zu den ſchönſten Alterthümern. Die Pracht der Farben, beſonders bei den Gewändern, ſowie die Sauberkeit der fleißigen Ausführung iſt bewunderungswürdig; doch haben Wilhelms Bilder in dieſer Beziehung keinen Vorzug vor andern guten altdeutſchen Gemälden. Unvergleichlich aber iſt die Kraft und die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in ſeinen Köpfen. Man betrachte die Verſpottung des Heilandes im ſtädtiſchen Muſeum zu Köln, und man wird keinen Anſtand nehmen, dieſes Bild, was den mannigfachen Ausdruck der Bosheit, Rohheit und Stupidität betrifft, den Werken Dürers an die Seite zu ſtellen, der

gerade dieſen Gegenſtand ſo oft und ſo gründlich durchgearbeitet und ausgeführt hat. — Beſonders lieblich und edel, anmuthig und ſchön wußte er die Köpfe der Frauen zu geben, was an den Bildern: „die heilige Veronika mit dem Schweißtuche, eine Madonna mit dem Kinde" und an den zierlichen Malereien in der Johanniskapelle des Domes zu Köln, früher in der Kirche der heiligen Klara, deutlich zu erſehen iſt. Weniger bedeutend ſind einige Altärchen mit der Anbetung der Könige und Darſtellungen aus der Leidensgeſchichte Chriſti. Dagegen iſt ein Wandbild an dem Grabmale Kuno's von Falkenſtein, Erzbiſchofs von Trier, in der Kaſtorkirche zu Koblenz ausgezeichnet durch die äußerſt beſtimmte und lebendige Individualiſirung in dem Kopfe des Erzbiſchofs. —

Der bedeutendſte Schüler Wilhelms iſt der Meiſter Stephan. Auch bei ihm findet man, hauptſächlich in den weiblichen Köpfen, wie bei Meiſter Wilhelm, dieſelbe Weichheit der Farbenbehandlung und die rundlichte Geſichtsbildung. Er übertrifft aber ſeinen Meiſter durch größere Tiefe und Kraft, durch lebendige Individualiſirung und einen entwickeltern, ausgebildetern Naturſinn. Die Eigenthümlichkeit und die Vorzüge Stephans erkennt man am deutlichſten an dem ſogenannten Kölner Dombild vom Jahre 1410, das gegenwärtig eine der Kapellen des dortigen Domes ſchmückt. Es iſt ein Mittelbild mit Flügeln, auf denen, wenn ſie geſchloſſen ſind, die Verkündigung Mariä dargeſtellt iſt. Das Mittelbild ſtellt die Anbetung der drei Könige vor, auf dem Seitenflügel rechts der heilige Gereon in goldenem Panzer und blauſammtnem Wappenrock mit ſeinen Kriegsgeſellen; auf dem linken die heilige Urſula mit ihren Jungfrauen und dem heiligen Aetherius, im Hintergrunde die Biſchöfe St. Kunibert und Severin. Die Aufgabe und Abſicht des Meiſters war ohne Zweifel, die Schuzpatrone der Stadt vereinigt darzuſtellen. Manche haben bei dieſen Bildern an Dürer gedacht; andere wegen der Karnation an Holbein; wieder andere wegen des dichten, dunkelgrünen Vordergrundes an Jan van Eyck. In der That vereinigt dies Gemälde auch ſo viele Vorzüge in ſich, daß man wohl verſucht ſein kann, an die eigenthümlichen Vorzüge dieſes oder jenes Meiſters zu denken. Wir möchten faſt

ſagen, dies Bild ſei im Geiſte der göttlichen Liebe angefangen, mit unermüdlichem Fleiße ausgeführt und unter höherm Beiſtande vollendet worden. Daſſelbe zeichnet ſich durch den großen Reichthum ausdrucksvoller und doch ſo ſchön ausgearbeiteter Köpfe aus, durch großartige Kompoſition und beſonders durch den Hauch idealer Anmuth und Schönheit, der über das Ganze ausgegoſſen iſt, und der in der Lieblichkeit Maria's mit dem göttlichen Kinde, in der ruhigen Würde der anbetenden Könige, in der jugendlichen Fülle und Zartheit der heiligen Jungfrauen und der ſie begleitenden Ritter gleich wohlthuend anſpricht. — Weniger gelungen ſind einige Werke Stephans aus ſpäterer Zeit, von denen wir das jüngſte Gericht, ein Mittelbild im Kölner Muſeum, anführen, und das Martyrthum der zwölf Apoſtel im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt am Main. In dem jüngſten Gericht fehlt Tiefe der Charakteriſtik, Größe, Erhabenheit und Ernſt der Behandlung, was der Gegenſtand ſchon an ſich fordert. Der Ausdruck der gemeinen Leidenſchaften iſt karikaturartig, was offenbar daher rührt, daß der Gegenſtand der Darſtellung außer der eigentlichen Sphäre des Künſtlers lag. Er eignete ſich mehr dazu, anmuthige, liebliche Bilder, als leidenſchaftliche Charaktere darzuſtellen. —

Als eine dritte bedeutende Schule des germaniſchen Styls wird zuweilen die von Weſtphalen angeführt. Dieſelbe iſt aber ohne Zweifel ein Zweig der alten kölniſchen Schule, wie dies aus ihren frühern Leiſtungen in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die gegenwärtig in dem Provinzialmuſeum zu Münſter aufbewahrt werden, hervorgeht. Um die Mitte und nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entfaltet ſich in Weſtphalen die Malerei zu einer hohen künſtleriſchen Vollendung. Im Jahre 1465 bemalte der ſogenannte „liesborner Meiſter", der bis jezt ziemlich unbekannt geblieben iſt, den Altar des Kloſters Liesborn bei Münſter, und ragt er durch dieſe Gemälde, wovon ſich Bruchſtücke in der Sammlung des Regierungsraths Krüger in Minden befinden, unter ſeinen Zeitgenoſſen bedeutend hervor. Nach Aufhebung der Abtei Liesborn nemlich wurden die vorhandenen Gemälde auf den Rath eines unverſtändigen Kunſtkenners als werthloſe Waare verkauft, ſpäter zum Theil ver-

stümmelt, zum Theil ganz zerstört. Von diesen verstümmelten kamen einige Reste in die Hände des ebengenannten Regierungsrathes. Das Hauptbild bestand aus einer Darstellung Christi am Kreuze, dessen Blut von Engeln in Kelche aufgefangen wird. Zu beiden Seiten befanden sich je drei lebensgroße Heilige. Der Kopf des gekreuzigten Heilandes und die Köpfe der sechs Heiligen, die noch erhalten sind, sind von wunderbarer Schönheit, namentlich ist auf dem Antlize des heiligen Bernhard eine wahrhaft überirdische Begeisterung zu lesen. Durch die ideale Auffassung, die tiefe Innigkeit und fromme Milde, die diesem Meister eigen sind, wird man unwillkürlich an Fra Angeliko da Fiesole erinnert. Indeß ist die Behandlungsweise der Karnation, die klare, zarte Färbung durchaus dem Meister Wilhelm verwandt und verräth den ächt germanischen Styl. —

Man hat diesen germanischen Styl, von dem wir bisher gesprochen haben, auch schon den „byzantinisch-niederländischen" genannt, als ob derselbe unter byzantinischem Einflusse entstanden wäre. Wahrscheinlich hat zu dieser Ansicht und zu dieser Benennung die Aehnlichkeit gewisser Typen, namentlich des Kopfes Christi, mit byzantinischen Bildern geführt. Diese Typen aber gehören in ihrer Erfindung, wie schon früher gezeigt wurde, der altchristlichen Kunst an und sind im ganzen Mittelalter so allgemein verbreitet, daß ihr Vorkommen allein noch keineswegs zur Annahme eines besondern byzantinischen Einflusses berechtigt. Diese altkölnische Malerei ist vielmehr nur eine Modifikation einer Kunstweise, welche sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus einem seit einem Jahrhunderte in Ausübung gewesenen germanischen oder gothischen Kunstgeschmacke nach einem malerischen Gefühle in den Niederlanden und in Deutschland ganz eigenthümlich entwickelt hat. Man braucht nur ein Gemälde des Meisters Wilhelm oder Stephan anzusehen, um sogleich den auffallenden Unterschied zwischen dem byzantinischen und germanischen Styl zu erkennen. Bei den Byzantinern sind die Charaktere herb und streng, bei Meister Wilhelm sanft und mild; die Formen der Köpfe sind bei jenen mager und länglich, bei diesem voll und rundlich; die Gewänder bei jenen in viele, enge und sehr scharfe Falten gebrochen, bei diesem in weite und

weiche gelegt; die Farben ſind bei jenen, beſonders bei ihren ſpätern Bildern, welche wohl am erſten zu Vorbildern gedient hätten, dunkel und ſchwer, bei dieſem hell und leicht; der Vortrag endlich iſt bei jenen hart, trocken und mit einem zähen Bindemittel, bei dieſem weich und verblaſen und mit einem flüſſigern Bindemittel. Der Ausdruck „byzantiniſch-niederrheiniſch“ paßt daher nicht für die Gemälde der altkölniſchen Schule. —

Bevor wir nun die Entwicklung der chriſtlichen Malerei in Deutſchland weiterführen, glauben wir auf eine ſehr merkwürdige Erſcheinung hinweiſen zu ſollen, durch deren Erklärung ohne Zweifel eine tiefere Einſicht in die Geſchichte der chriſtlichen Malerei gewonnen werden dürfte. Es iſt nemlich ſehr auffallend und hat gewiß ſchon Manchen zu tiefem, ernſtem Nachdenken veranlaßt, daß im 14. und 15. Jahrhundert, wo die Poeſie immer mehr zerfiel, die Malerei und die bildenden Künſte überhaupt ſo herrlich ſich zu entwickeln und zu blühen anfangen und dieſe Jahrhunderte mit einem wunderbaren Lichte beleuchten und erhellen. Man hat über dieſe Jahrhunderte ſchon ſo harte Urtheile gefällt und ſie als die dunkle, finſtere Zeit des Mittelalters bezeichnet; und dazu mag allerdings die politiſche und poetiſche Verwilderung Anlaß gegeben haben. Die politiſche Macht des deutſchen Kaiſers war in dieſer Zeit ſchon gebrochen; daher gewahren wir denn ſeit Rudolph von Habsburg, den ſubjektiven und egoiſtiſchen Beſtrebungen der Reichsfürſten und der Städte gegenüber, das unermüdete Streben der deutſchen Kaiſer, ihre Hausmacht zu vergrößern, die mehr auf Reichthum, als auf das Wohl des Reiches bedacht war. Das Ritterweſen war ausgeartet, die hohe Idee desſelben war in Vergeſſenheit gerathen und Raubritter trieben ihr Unweſen. Trotz des angeordneten Gottesfriedens rißen zahlloſe Fehden und das Fauſtrecht ein. Die Städte, die, die Kriege und Verlegenheiten des Reichsoberhauptes benüzend, ſich eine Maſſe von Privilegien erwarben, ſchwangen ſich mit ihren Zünften und Gewerben immer mehr empor. Der Handel und die merkantilen Intereſſen traten in den Vordergrund; aber gerade die materiellen Intereſſen ſind der Poeſie, wie die Geſchichte zeigt, nicht hold, höchſtens haben ſie

einzelne Zweige derſelben zu heben und zu pflegen geſucht. Handel und Verkehr begünſtigen den höhern Aufſchwung des Geiſtes nicht; ſie ziehen den Geiſt mehr von ſeiner Höhe herab in die Materie hinein. Auch die im 14. Jahrhundert hervortretende Bewältigung der Natur, Erfindungen, wie die des Kompaſſes, des Schießpulvers, der Uhren, der Buchdruckerkunſt, Entdeckungen neuer Länder mit reichen Goldgruben waren der Poeſie nicht günſtig. Eine Zeit, in welcher der menſchliche Geiſt mit ſo glücklichem Erfolge auf die Bewältigung der Natur und auf die materiellen Intereſſen ſich wirft und ausgeht, iſt nie eine poetiſch große Zeit. Es trat nach und nach eine immer größere poetiſche Verwilderung ein, die am Ende des 15. Jahrhunderts beſonders bei der reichern Bürgerſchaft allerdings einen Grad erreichte, wie die Kulturgeſchichte wohl kein zweites Beiſpiel mehr aufweiſen kann. Auch die Buchdruckerkunſt, was man auf den erſten Anblick nicht recht einſehen will, war der Poeſie nicht hold; durch ſie wurde die Dichtkunſt vollends zum Geſchäft, zum Handwerk herabgewürdigt. Der Dichter hatte jezt nicht mehr, wie bisher, beſtimmte Perſonen, ſo zu ſagen wirkliche Geſichter, vor ſich, ſondern eine formloſe Maſſe, allerlei Volk, ein Publikum ohne beſtimmte Phyſiognomie, ein Quodlibet, dem man bieten konnte, was man wollte. Dazu kommt noch, daß auch das kirchliche, ſittliche Leben ſeit dem 14. Jahrhundert zu ſinken anfing. Durch die Kämpfe der Päbſte mit den deutſchen Kaiſern, beſonders aber mit Ludwig dem Baiern, und durch das über das deutſche Reich ausgeſprochene Interdikt waren gar manche Chriſten an dem höchſten Würdeträger der Kirche irre geworden; wenigſtens ſtand derſelbe nicht mehr in dem hohen Anſehen, wie früher. Die Biſchöfe, die als deutſche Reichsfürſten in das weltliche Thun und Treiben verwickelt waren, litten an den Gebrechen der Zeit, wurden in den Strom der Zeit hineingeriſſen, und verloren mit der zunehmenden Verweltlichung auch mehr und mehr das Bewußtſein ihres erhabenen Berufes. Es konnte die traurige Folge hievon nicht ausbleiben, die Grundſäulen der deutſchen Poeſie, der chriſtliche Glaube und die deutſche Treue, wurden wankend. Auch die ſcholaſtiſche Gelehrſamkeit, die ſich ſeit dem 13. Jahrhundert bedeutend entwickelte, konnte nicht vortheilhaft auf die Poeſie

wirken. Das Wissen fing natürlich an, das Uebergewicht über das Leben zu erhalten. Das Wissen bläht aber auf, und so entstand in dieser Zeit häufig eine künstliche, spizfindige, gelehrte, hochtrabende Poesie. Was aber der Poesie den Todesstoß versezte, war dies, daß sie ihre Volksthümlichkeit verlor und dadurch von ihrem eigentlichen Boden verdrängt wurde. Griechische und lateinische Poesie wurde höher geschäzt, als die herrlichsten Werke der deutschen Poesie. Man verschmähte die edeln, volksthümlichen, kernigten Sagen und Dichtungselemente, und achtete nicht mehr auf das mitdichtende und mitsingende Volk. Die Kunstpoesie trat an die Stelle der Volkspoesie, und das mußte, es konnte nicht ausbleiben, den vollendeten Verfall der Dichtkunst herbeiführen. —

Gerade diese Momente aber, welche zusammen den Verfall der deutschen Poesie herbeiführten, begünstigten und beförderten theilweise die Entwicklung der christlichen Malerei. Durch die gemachten Erfindungen und Entdeckungen, durch das Handels- und Städtewesen bekam die Malerei einen weitern Gesichtskreis, sie wurde auf das wirkliche Leben und seine Erscheinungen und die tiefere Erfassung desselben hingewiesen. Die Rittergestalten, die Ordensmänner, die Heiligen und Wunder waren den Augen des Malers nicht entrückt, sie lebten in den Werken der Dichter fort, die Maler hatten dieselben so zu sagen vor sich, und die Werke der bildenden Künstler, die Kinder der Poesie, lassen denn auch wirklich die Züge der frühverblichenen Mutter erkennen. Während ferner die scholastische Philosophie nachtheilig auf die Poesie einwirkte, ist ihre Wirkung auf die Malerei eine wohlthätige. Beim Dichter herrscht nemlich das Gefühl, das Gemüth vor; dem Maler ist aber neben der Tiefe des Gemüthes auch noch ein klarer, gesunder Verstand und eine gewisse wissenschaftliche, wir möchten sagen universelle, Bildung nothwendig. Deßhalb übte denn auch das scholastische Element keinen nachtheiligen Einfluß auf die Malerei, im Gegentheil wurden die Maler angewiesen, in die Tiefen des geistigen Lebens hinabzusteigen und dasselbe in ihren Werken zur Anschauung zu bringen. Endlich muß zur richtigen Beurtheilung der besprochenen Erscheinung auch noch auf das technische Moment bei der Malerei Rücksicht

genommen werden. Sobald der Dichter für diesen oder jenen Gegenstand einmal begeistert ist, so findet er auch bald und leicht die rechten Worte, durch die er seinen Gefühlen Luft macht und in die er seine Gedanken einkleidet. Nicht so ist es aber bei dem Maler. Er mag noch so sehr für seinen Gegenstand begeistert sein; die bloße Begeisterung reicht noch nicht hin, ein gutes Gemälde zu fertigen. Er muß neben manchen andern Kenntnissen eine große technische Fertigkeit besitzen, seinen Ideen Gestalt und Leben zu geben. Wie langsam aber diese technische Entwicklung in Italien und Deutschland vor sich gegangen ist, ist aus der bisherigen Geschichte der Malerei leicht zu ersehen. Man wird es daher ganz natürlich finden, daß die Malerei stets sich später als die Poesie entwickelt und zur Blüthe gelangt, und daß in Deutschland die Malerei in demselben Zeitraume ihre höchste Blüthe entfaltete, in welchem die Poesie sich schon im Zustande des Verfalls befand. Gerade auf die technische Vollendung der Malerei wirkte das naturalistische Streben, welches der Poesie schadete, sehr vortheilhaft ein. Das wissenschaftliche Studium der Natur machte mit den Formen bekannt, die bei der Darstellung eines Gegenstandes so nothwendig sind. Man erforschte den menschlichen Körper bis in seinen einzelnsten Theilen, und suchte auch den Organismus des Naturlebens und die Gesetze der natürlichen Erscheinungen tiefer zu ergründen, und eben durch dieses Studium der Anatomie, der Natur und des Lebens wurde die Malerei befördert und gehoben. Im Folgenden wird uns klar und anschaulich werden, wie gerade dies tiefere Eindringen in den menschlichen Organismus, die Natur und das Leben, wie auch in die innere Welt des Geistes die Entwicklung der christlichen Malerei befördert hat. —

b. Germanischer Styl und seine Weiterbildung in den Niederlanden.

Wie in Italien Giotto, so ist in den Niederlanden van Eyck der Anfangspunkt eines großartigen Kunstlebens. Wie in Italien am Ende des 14. und Anfange des 15. Jahrhunderts ein naturalistisches Streben in der Entwicklung der Kunst hervortritt, so zeigt sich auch in Deutschland (zunächst in den Niederlanden)

jener Naturſinn, jenes Beſtreben, die Kunſt durch gründliches Eingehen auf die Vorbilder der Natur und den Reichthum ihrer Erſcheinungen zu heben und zu vervollkommnen. An der Spize dieſer neuen Richtung ſtehen die Brüder Hubert und Johann van Eyck. Erſterer wurde im Jahre 1366, lezterer, ſo viel man aus den ziemlich dunkeln Lebensverhältniſſen der beiden Brüder entnehmen kann, ungefähr ums Jahr 1370 geboren. Hubert ſtarb zu Gent im Jahre 1426. Das Todesjahr Johanns wird aber ſehr verſchieden angegeben. Nach Fiorillo iſt er 1441, nach Dr. Waagen viel ſpäter, etwa 1470, nach Paſſavant endlich 1445 geſtorben. Man weiß weder, wer ihr Vater, noch wer ihr Lehrer geweſen iſt. Einige Gelehrte, unter andern Herr Dr. v. Grüneiſen, ſind der Anſicht, Hubert van Eyck ſei aus der Schule der damaligen Miniaturmaler, die bereits eine mehr naturaliſtiſche Richtung verfolgten, hervorgegangen. Hubert unterrichtete ſeinen Bruder Johann und auch ſeine Schweſter Margaretha. Ohne allen und jeden Einfluß dieſer naturaliſtiſchen Miniaturmaler in Abrede ſtellen zu wollen, glauben wir doch, aus jener Tiefe der Färbung mit ſehr dunkelbraunen Schatten, die in den Bildern Huberts ſich findet, und aus jener Großartigkeit und Idealität, die in ſeinen Formen wahrzunehmen iſt, auf bedeutende Influenzirung der Kölner Schule ſchließen zu dürfen. Hubert iſt, wenn er ſich auch einem gründlichen Studium der äußern Natur ergab und dasſelbe in ſeinen Werken wahrzunehmen iſt, doch in der Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe den alten Meiſtern, namentlich dem Wilhelm von Köln, treu geblieben. Johann ſtrebte zwar hauptſächlich nach größerer Naturwahrheit, ſchärferer Zeichnung und feinerem Kolorit. Indeß iſt in den Bildern der beiden Brüder, welche gemeinſchaftlich mit einander arbeiteten und bei dem blühenden Handel und dem regen Kunſtſinn der reichen Stadt Brügge viele Beſchäftigung fanden, nicht blos eine höchſt wahre und naturgetreue Nachbildung des Lebens und ſeiner Erſcheinungen, ſondern auch die höchſt gemüthsvolle Weiſe und wunderbare Innigkeit der alten Kölner Meiſter wahrzunehmen. Wir erblicken daher in der alten niederländiſchen Schule keine weſentlich von der kölniſchen verſchiedene Richtung, ſondern nur eine Weiterentwicklung derſelben.

Ebenso finden wir in der sogenannten altflandrischen und holländischen Schule keine principielle Verschiedenheit, und nennen sie, nach unserm schon früher aufgestellten Begriff von „Schule", keine eigentlichen Schulen, sondern wir erkennen in ihnen nur eine Weiterentwicklung und Modifikation desselben altgermanischen Princips. In formeller Beziehung hat die sogenannte altflandrische Schule allerdings bedeutende Fortschritte gemacht. So malten die kölnischen Meister ihre einzelnen idealen Gestalten oder symmetrisch geordneten Gruppen ohne landschaftliche Umgebung auf Goldgrund, mehr statuarisch als malerisch. Diesem Mangel begegneten die Gebrüder Eyck dadurch, daß sie den Goldgrund wegließen und ihre Werke mit den Erscheinungen der Außenwelt, mit Himmel und Wasser, mit Gebirgen und grünen Fluren, mit fruchtbaren Bäumen und menschlichen Wohnungen, mit allerlei Geräthen und Bedürfnissen des Lebens bereicherten und sie zu einer höchst bestimmten Eigenthümlichkeit ausbildeten. Neben diesem Vorzug hatten sie auch ausgebreitete Kenntnisse in den verschiedenartigsten Naturgegenständen und ein tiefes Verständniß von Luft- und Linienperspektive. Für die weitere Entwicklung der Kunst gab auch die Erfindung, oder vielmehr die Verbesserung der Oelmalerei die nöthigen technischen Mittel an die Hand. Vasari nennt den Johann van Eyck den Erfinder der Oelmalerei, und man hielt ihn lange Zeit, gestützt auf diese Angabe, für den wirklichen Erfinder. Bisher war nemlich in Italien und Deutschland die Tempera-Malerei üblich, das heißt, die Farben wurden mit Eigelb und aus Pergamentschnizeln gekochtem Leim gemischt. Es ist aber gewiß, daß schon im 10. und 11. Jahrhundert Recepte für Farbenbereitung vorkommen, unter denen sich auch eine Anweisung findet, sich des Leinöls beim Malen zu bedienen. Die Mischung der Farben mit Oel kam schon früher vor, aber die wahre Behandlung kannte man noch nicht. Johann, so erzählt Vasari, beschäftigte sich mit Chemie und hatte einen Firniß entdeckt, mit welchem er seine Wassermalereien zu überziehen pflegte. Dieser mußte sehr langsam trocknen. Als er nun eines Tages ein Gemälde den Sonnenstrahlen aussezte, so bekam die Tafel Risse, wodurch seine ganze Arbeit vernichtet wurde. Er war daher gezwungen, auf

ein Mittel zu ſinnen, das ihn des Firniſſes und des Trocknens an der Sonne überhob. Das Reſultat war die Erfindung der wahren Miſchung der Farben mit Oel. Vaſari iſt daher nicht zu tadeln, wenn er die Erfindung der Oelmalerei, die ohne Zweifel von den Niederlanden nach Italien kam, dem Johann van Eyck zuſchreibt. Johann hat aber nicht blos um die Oelmalerei, ſondern auch um die Glasmalerei weſentliche Verdienſte ſich erworben. Bisher verſtand man nur, das Glas in ſeiner ganzen Dicke zu färben. Er machte nun die wichtige Erfindung, Glasſcheiben nur auf einer Seite mit Schmelzfarben zu überziehen. — Johann beſaß auch bedeutende mathematiſche Kenntniſſe, und dieſe kamen ihm in der Behandlung der Ferne ſehr zu gut; ſeine in freien Räumen ſich bewegenden Geſtalten bekamen Wärme und Lebendigkeit. Dadurch war es ihm auch möglich, hochgewölbte, architektoniſche Räume, Durchſichten in endlos ſich verlierende Straßen, enge Felsthäler und in ungeheure Ferne ſich erſtreckende blühende Gegenden mit vollkommener Sicherheit und möglichſter Naturwahrheit darzuſtellen, während Wilhelm von Köln und ſeine Vorgänger dies nicht im Entfernteſten ahnten. Seine Lehrerin war hiebei einzig die Natur. Durch ſeine mathematiſchen Kenntniſſe und ſein gründliches Studium der Natur brachte er es weiter, als Piero della Francesca (1398 — 1484) und Paolo Uccello (1389 — 1472), welche nach Lanzi die erſten ſind, welche unter den Neuern die Wiſſenſchaft der Linienperſpektive in Beziehung auf Malerei in Aufnahme brachten. Wahrſcheinlich ſind dieſe durch die Werke Johann van Eycks auf dies Studium gekommen. Auch in Beziehung auf die Farbenpracht leiſtete er Außerordentliches; er ſteht hierin gegen den Titian, Paul Verones und die ganze venezianiſche Schule nicht zurück. Der Purpur, das Blau ſeiner Gewänder, die Helle des Himmels, das Grüne ſeiner Pflanzen, das Gold der Stickereien, die ſtrahlenden Waffen ſchimmern gleichſam in überirdiſchem Glanze. Man darf ihn wohl den Begründer eines ausgezeichneten Kolorits für ganz Europa nennen. — Außer den ſchon erwähnten Vorzügen dieſes Meiſters iſt auch noch ſeine große Sorgfalt in der Ausführung des Einzelnen und ſogar der Nebenwerke zu bewundern. Die Zeichnung iſt zwar nicht in allweg ohne Fehler,

wenn sie auch in ihren Hauptverhältnissen richtig ist. Am meisten fällt dies bei nackten Figuren auf, die jedoch nur selten vorkommen. Aber auch die bekleideten haben Etwas Unsicheres in der Stellung und Haltung, und diese schwache Seite rührt sicherlich davon her, daß das gründliche Studium der Anatomie dazumal noch nicht üblich war. Er hielt sich hauptsächlich in seinen spätern Bildern an die altchristliche Tradition, und so läßt sich jener Mangel leicht erklären. Derselbe verschwindet zwar in der harmonischen Zusammenstimmung des Ganzen, welche sich äußerlich in der Harmonie der klaren, herrlichen Farben und dem gelungenen Lichteffekt, innerlich in einer gemüthvollen, tiefsinnigen Auffassung ausspricht, so daß das irdische Leben in seinen irdischen, beschränkten Verhältnissen gehoben und verklärt erscheint. Und das ist es denn, was den van Eyck'schen Bildern, abgesehen von ihren sonstigen äußern, technischen Vorzügen, die sie im Vergleiche mit der frühern Zeit haben, so großen Werth verleiht, das ächt germanische, gemüthvolle, ruhige, stille und doch ernste Wesen, das sich in diesen Bildern ausspricht. Eine ruhige, ächt religiöse Begeisterung liegt allen Werken der Gebrüder Hubert und Johann van Eyck, wie den Gemälden der alten ächt deutschen Meister zu Grunde, und das verleiht ihnen eine höhere Würde, eine Art Verklärung, und macht sie so anziehend und liebenswürdig. Sie behandelten zwar nicht lauter religiöse Gegenstände, sondern auch Scenen aus dem gewöhnlichen Leben; den Vorzug aber hatten Gegenstände aus der heiligen Geschichte, und unter diesen liebten sie besonders symbolische oder solche, durch die die wichtigsten, geheimnißvollsten Lehren der christlichen Religion, z. B. der Sündenfall, die Verheißung und Menschwerdung des Gottmenschen, die Erlösung, hauptsächlich ausgesprochen ist. Diese zunächst abstrakten Gedanken wußten sie so zu individualisiren und anschaulich zu machen, die mannigfachsten Charaktere in den verschiedenartigsten Verhältnissen so lebendig darzustellen, daß die zu Grunde liegende Idee sogleich in die Augen springt und klar wird. Ihre Hauptpersonen, besonders die aus dem neuen Testamente, Christus, Maria, Johannes der Täufer u. s. w., sind so mit ganzer Seele bei der Sache, alle aber so unbefangen, als ob sie nicht wüßten,

daß ſie geſehen werden. Man meint, es werde plözlich der Vorhang von einer andern Welt weggezogen, in die wir hineinſchauen, ohne daß dieſelbe etwas davon ahnt. Die Geſtalten ſcheinen von der Natur ſelbſt und nicht von einem Künſtler hervorgebracht zu ſein; und doch iſt, was wir ſehen, nicht blos eine ſklaviſche Nachahmung der Natur, ſondern wir haben wahre Kunſtwerke vor uns. Der tiefe, angemeſſene Ernſt, der in den religiöſen Bildern herrſcht, die feierliche, heilige Stille und Ruhe, die über das Ganze ausgegoſſen ſind, ſind ſo recht aus dem Innerſten des ächt deutſchen Künſtlers gefloſſen. Das Ernſte macht übrigens keinen düſtern Eindruck; der Ernſt wird vielmehr durch eine außerordentliche Heiterkeit in den Umgebungen und durch die prächtigen, lebhaften Farben, die dem Ganzen ein helles, freundliches Anſehen geben, gemildert. Was aber bei den van Eyck'ſchen Bildern die Hauptſache iſt, beide Brüder ſind von der Heiligkeit und der tiefen Bedeutung ihrer Gegenſtände durchdrungen und begeiſtert, und all ihr Sinnen und Trachten geht nur darauf hin, das, wovon ſie ſelbſt ganz beſeelt ſind, auf die würdigſte, vollkommenſte Weiſe den Augen Anderer darzuſtellen. Zu dieſem Urtheil berechtigt uns, um von andern Bildern dieſer beiden Meiſter, die ſich in Berlin, Wien und München befinden, nichts zu ſagen, ihr Hauptwerk, das von Hubert angefangen und von Johann vollendet wurde, „die Anbetung des Lammes.“ Dasſelbe iſt ein aus vielen Tafeln beſtehendes Altarbild, welches für die Kirche des heiligen Johannes zu Gent gemalt und im Jahre 1432 vollendet wurde. Der Inhalt desſelben iſt aus der geheimen Offenbarung Johannis entnommen. Es war aus zwei Reihen von Tafeln zuſammengeſezt; von den zwei Hauptbildern, die über einander ſich befinden, iſt jedes mit doppelten, außen und innen bemalten Flügelbildern verſehen. Waren die Flügel geſchloſſen, ſo erblickte man oben die Verkündigung Mariä, die Verheißung der Erlöſung, unten die Statuen der Schuzpatrone des Domes, Johannes den Täufer und Johannes den Evangeliſten. Oeffneten ſich die Flügel, ſo ſah man oben in der Mitte die Geſtalt des dreieinigen Gottes zwiſchen Maria und dem Täufer, auf den Flügelbildern ſingende und muſicirende Engel; zu äußerſt Adam und Eva, die Repräſentanten der der Erlöſung

bedürftigen Menschheit. Das untere Bild zeigte das Lamm der Offenbarung, dessen Blut in einen Kelch fließt, darüber die Taube des heiligen Geistes; es wird angebetet von Engeln, von denen einige die Leidensinstrumente tragen; vier zahlreiche Gruppen treten von den Seiten herzu, die heiligen Martyrer männlichen und weiblichen Geschlechts, der weltliche und geistliche Stand. Im Vordergrunde ist der Brunnen des Lebens, in der Ferne die Thürme des himmlischen Jerusalems. Auf den Flügeln ziehen Andere zur Verehrung des Lammes heran, zur Linken die gerechten Richter, zur Rechten die heiligen Einsiedler und Pilger. — Man sieht, Ein großer Gedanke, der Grundgedanke des Christenthums, die Erlösung und Versöhnung der Menschheit mit Gott durch Christus, ist in diesem reichen Werke durchgeführt und dargestellt. Man weiß nicht, soll man an diesem großartigen Werke mehr die Tiefe und schöpferische Kraft des Künstlers, oder die leichte, unbefangene Ausführung bewundern. Ueber dreihundert Köpfe sind auf diesem Bilde zu schauen, aber es gleicht keiner dem andern; alle Physiognomien weichen von einander ab und doch sind es lauter ächt deutsche Gesichter. Gott Vater über dem Lamme ist hier nicht, wie bei Michelangelo und Raphael, als Greis mit langem Barte, sondern als ein Mann in seiner vollen, höchsten Kraft dargestellt. Der kräftige Charakter der Deutschen konnte ihn nicht anders, er mußte ihn so darstellen. Das Haupt Gott Vaters ist mit der päbstlichen Krone geschmückt, sein Ober- und Unterkleid ist von brennend rother Farbe, mit goldenem Saume umgeben. Ihm zur Rechten ist Maria, eine Gestalt voll innigster Andacht, stiller Anmuth und seligster Ruhe; ihre Gesichtszüge sind von so hoher Reinheit und Schönheit, daß man unwillkürlich an die bessern Erzeugnisse der italienischen Kunst sich erinnert. Es ist daher kein Wunder, daß, so oft das Bild an hohen Festtagen oder auf Ansuchen vornehmer Personen geöffnet wurde, Alles herbeiströmte, um sich an dem Anblicke desselben zu weiden. Dies großartige Werk des deutschen Geistes mußte Herz und Auge des Deutschen entzücken.

An die Gebrüder van Eyck schließen sich zahlreiche Schüler und Nachfolger an, welche die Richtung ihrer Meister weiter verfolgen und verbreiten. Man erkennt in ihren Werken auf

den ersten Blick die Schüler der van Eycks; dasselbe, was wir an den Eyck'schen Bildern bewunderten, erregt auch in den Werken ihrer Schüler unser Staunen, wenn sie auch die Größe und Bedeutsamkeit der Meister nicht erreicht haben. Sie gewinnen, wie die van Eycks, hauptsächlich dadurch an Bedeutsamkeit, daß sie, wie jene, die Welt in die himmlische Herrlichkeit hineinzuziehen verstehen, daß sie nicht blos himmlische Ruhe und Seligkeit, sondern auch die Freuden an der Erde und ihren Erscheinungen, an dem individuellen Menschenleben und der sichtbaren Natur uns kosten lassen. Als die bedeutendsten Schüler sind zunächst zu nennen: Gerhard van der Meeren, ein Schüler des Hubert; er half das große Altarwerk in der Kirche St. Bavo zu Gent vollenden, und wußte in seinem Hauptwerke: „eine Kreuzigung Christi," seinen Figuren einen eigenthümlich milden Ausdruck zu verleihen. — Die drei Schüler, Peter Christophsen, welcher zwischen 1417 — 1449 blühte, Justus von Gent, der durch ein großartiges Abendmahl und seine Kreuzigung Petri und Enthauptung Pauli berühmt ist, und Hugo van der Goes, von dem sich ein sehr schönes Altargemälde, „die Geburt Christi," in der Hospitalkirche S. Maria Nuova zu Florenz befindet, haben, gleich dem Johann van Eyck, einen bräunlichten, aber lichten Schattenton und eine große Verwandtschaft mit ihm, und kommen der Eyck'schen Weise wohl am nächsten. Dagegen weicht der talentvolle, originelle Rogier van Brügge am meisten von all seinen Mitschülern ab. Er wurde zwischen 1390 und 1400 in Brüssel geboren und zu Brügge von Johann van Eyck unterrichtet. Er bildete die realistische Richtung, welche Johann verfolgt hatte, weiter aus; er behielt die Schärfe und Bestimmtheit der Formen seines Meisters bei, verlängerte aber die Form seiner Finger etwas; überhaupt verleitete ihn tüchtiges Naturstudium zu einer gewissen Magerkeit und Eckigkeit der Formen. In der Färbung folgte er einem andern System. Die Gesammtwirkung ist bei ihm weniger gesättigt und harmonisch, der Schmelz weniger kräftig; dagegen erstrebte er einen wahrern Ton; im Fleisch insbesondere waltet nicht mehr der gelblichbräunlichte Ton vor, wie bei van Eyck, sondern er nahm einen entschieden goldigen, in den Schatten klaren Ton an. Ihm lag

hauptsächlich daran, das Dramatische und das Pathos auszubilden. Er besaß das Charakteristische der Schule in hohem Grade; man braucht, um sich hievon zu überzeugen, weiter nichts, als eines seiner Gemälde, z. B. die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu München, oder den Mannaregen, oder seinen in der Wüste schlafenden Propheten Elias zu betrachten. Die Bewegung des Engels ist so sanft und leise; die Ruhe und Würde im Kopfe des Propheten ist trefflich ausgedrückt; eine herbstliche Landschaft, in die man hinausblickt, ist großartig, klar und ruhig gehalten. Er unterscheidet sich aber von seinen Mitschülern und seinem Schüler Hemling durch schärfere Umrisse, was wohl durch sein häufiges Malen in Wasserfarben noch befördert wurde, und durch bestimmtere, genauere Ausbildung des Einzelnen. Er übte sehr großen Einfluß auf die Entwicklung der Malerei nicht blos in den Niederlanden, sondern auch in Oberdeutschland aus. Zu der Zeit nemlich, da die deutschen Künstler in die Niederlande eilten, um sich auszubilden, stand er schon an der Spize der Schule. Wir werden bei den Bildern Schongauer's, Friedrich Herlens und des Vaters Holbein nochmals auf den Einfluß Rogiers van Brügge zu sprechen kommen.

Einer der ausgezeichnetsten Künstler, welche aus der Schule der van Eycks hervorgegangen sind, ist der schon genannte Schüler des Rogier van Brügge, Hans Hemling oder Memling. Von seinem Leben ist nur wenig Geschichtliches auf uns gekommen. Er soll im Jahre 1439 das Licht der Welt erblickt, in seiner Jugend ein leichtsinniges Leben geführt haben und dadurch gezwungen worden sein, Soldat zu werden. Er soll von einer schweren Krankheit befallen worden und dadurch in großes Elend gekommen sein, endlich im Hospitale des heiligen Johann zu Brügge eine Zufluchtsstätte gefunden haben. Hier vollendete er vom Jahre 1479 an mehrere Bilder, die wegen ihrer Schönheit und meisterhaften Ausführung Jedermann mit Bewunderung erfüllten. Aus Dankbarkeit schenkte er dem Spital ein Gemälde, „die Geburt des Heilandes," auf dem er sich selbst im Gewande eines Kranken darstellte. — Hemling wird von Dr. Rathgeber der „Maler der Grazien" genannt. Allein dieser Ausdruck will, wie uns dünkt, troz aller Lieblichkeit der Memling'schen

Jungfrauenköpfchen weder zum Ernſt der Schule, noch zu dem beſonders tiefen Ernſt des Malers paſſen. Anfangs war er ein getreuer Schüler des Rogier und faßte die Weiſe der Schule in eigenthümlich ſtrengem Sinne auf. Seine Geſichter ſind daher, wie die des Rogier, ernſter, ſeine Behandlung ſchärfer und mit genauerer Ausbildung des Einzelnen. Bald gab er aber ſeinen Geſtalten mehr Fülle in den Formen, mehr Anmuth in den Bewegungen, und dadurch erlangten ſie eine Art Grazie, was wohl Veranlaſſung gegeben haben mag, daß man ihn den Maler der Grazien in dieſer Schule nannte. Im Kolorit erlangte er den höchſten Grad von Pracht und Schmelz; in der Karnation, die er zart und im Farbenauftrag flüſſig behandelte, ſind die Schatten öfters etwas bräunlich, aber immer klar und mild. Das Geſchichtliche ſucht er zu erſchöpfen und bringt gern im Hintergrunde die Begebenheiten vor und nach der Haupthandlung in kleinerm Maaßſtabe an. So fertigte er ein Gemälde, „die Anbetung der Könige," welches eine geſchichtliche Darſtellung der Begebenheiten vor und nach jenem Ereigniſſe bildet, und zugleich eine treue Abbildung des Lebens, der Welt, ihrer Herrlichkeit und Pracht, ihrer Mühe und Arbeit enthält. Im Hintergrunde ſtehen die Könige des Morgenlandes, jeder auf einem Berge den wunderbaren Stern betrachtend. Sie ziehen herab, kommen näher und näher zu Land und auf Strömen; wir ſehen ihren ganzen Weg, den ſie zurücklegen, und ihr Gefolge. Auf dem Kalvarienberge ſehen wir ſie alle drei nach der Legende angelangt und zuſammentreffen; ſie erblicken Jeruſalem zu ihren Füßen und ziehen nun vereint weiter. Wir ſehen ſie bei Herodes einkehren, der ihnen den Weg nach Bethlehem bezeichnet. Dazwiſchen geht das Leben der Bewohner den gewohnten Gang; ſie ſäen, ſie ärndten u. ſ. w. Wir erblicken Städte, Dörfer, Paläſte, Ströme und dergleichen, endlich die Könige ſelbſt im Vordergrunde an ihrem Ziele, ſeitwärts eine unbeſchreiblich reizende Gruppe von Hirten, denen Engel das Heil der Welt verkünden. Nach der Darſtellung der Hauptbegebenheit erſcheint die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten, man ſieht die Krieger des Herodes, den Kindermord, und ſo folgen nach und nach alle Hauptereigniſſe des Lebens und Leidens Chriſti bis zu ſeiner Himmel-

fahrt. Endlich kommt noch die Ausgießung des heiligen Geiſtes. All dieſe vielen hundert Figuren bewegen und gruppiren ſich in unbeſchreiblicher Wahrheit. Alle ſind bis in die kleinſten Einzelnheiten mit wunderbarer Schönheit und Harmonie, wie die feinſte Miniatur, ausgeführt. Namentlich iſt der Ausdruck in den Köpfen, die Fülle und Schönheit der Formen und eine gewiſſe Grazie in den Bewegungen zu bewundern. Dagegen läßt die Zeichnung des Nackten leicht den Schüler Rogiers erkennen. — Für die vollkommenſten, ausgezeichnetſten Bilder Hemlings gelten: ſeine „Vermählung der heiligen Katharina“ im Kapitelſaale des St. Johannishoſpitals zu Brügge und „der heilige Chriſtoph mit dem Chriſtkinde auf der Schulter“, in der Pinakothek zu München. Der Heilige ſchreitet mit ſeinem Baumſtamme durch den Fluß. Zu beiden Seiten ſind ſehr hohe Felſen und im Vordergrunde links der heilige Benedikt, rechts der heilige Aegidius mit ſeinem Rehe; auf dem linken Felſen oben tritt ein Einſiedler mit der Lampe aus einer kleinen Schlucht. Die Landſchaft iſt ſo recht natürlich, deutſch gefühlt, ſo ſtill und rührend, wie man es nur ſelten trifft. Die Geſichter und Geſtalten ſind freundlich ernſt, ächt deutſch, nicht gerade vollkommen ſchön, aber ſo, wie ſie uns im Leben vorkommen. Gerade darin beſteht das Geheimniß dieſes Meiſters, daß er den Zügen das Geiſtige, das aus ihnen ſpricht, abgelauſcht hat. Alles iſt ſo einfach und anmuthig, ſo ſchlicht und treuherzig in ſeinen Bildern, daß man ſie immer wieder und wieder anſehen möchte. Um dieſen Meiſter aber ganz genießen zu können, muß man nach Brügge gehen, wo ziemlich viele Bilder von ihm ſich finden. Auch als Miniaturmaler leiſtete er Ausgezeichnetes. Seine Miniaturen in einem Gebetbuche Philipps des Guten, Herzogs von Burgund, und in einem dem Cardinal Grimmani gehörigen Brevier werden ſehr gerühmt. —

In Holland entwickelte ſich die Malerei unter unmittelbarem Einfluß der van Eycks; ſie unterſcheidet ſich daher durchaus nicht weſentlich von der kölniſchen und niederländiſchen Malerei, ſondern hat, wie jene, das ächt germaniſche Weſen, das alle Bilder auf den erſten Blick kenntlich macht. Eben deßhalb ſprechen wir nicht von einer holländiſchen Schule, ſondern

von der Malerei in Holland. Als ein entschiedener Nachfolger des Johann van Eyck begegnet uns hier Albert Ouwater oder Owater von Harlem. Er war hauptsächlich zwischen 1400 und 1448 thätig. Von seinen Lebensverhältnissen weiß man so viel als nichts. Er verdient hauptsächlich als ältester Maler von Harlem Beachtung, der in seinen Werken den Johann van Eyck zum Vorbilde genommen hat. Dies beweist besonders seine „Kreuzabnahme" in Köln. Die Färbung ist zwar sehr hell, in der Karnation fast ohne Schatten, die Zeichnung des Nackten mager und steif und ohne Kenntniß der Anatomie. Dagegen erinnert die Naturwahrheit, lebensvolle Charakteristik und die Stärke des Ausdrucks an die Bilder van Eycks. Die meisten Bilder Ouwaters waren in Harlem und wurden bei der Einnahme dieser Stadt theils zerstört, theils von den Spaniern fortgeschleppt. —

Der Schüler des Albert Ouwater war Gerhard van Harlem, nach seinem Geburtsorte so genannt. Nach Fiorillo war er ein Schüler des Albert Simonsz; was man vielleicht daraus geschlossen hat, daß Gerhard in der Karnation von Ouwater abwich und sich bedeutend unterscheidet. So viel man nemlich von den Ueberresten unterscheiden kann, die von den Bildern, womit er den Hauptaltar seiner Klosterkirche (des heiligen Johannes) geschmückt hatte, noch vorhanden sind, nahm er in den Schatten der Karnation entschieden den braunen Ton an, während sein Meister den klargrauen hatte. Diesen braunen Ton finden wir fast bei allen Holländern, bei Engelbrechtsen, Lukas von Leyden, Hieronymus Bosch und allen jenen Meistern, die im 16. Jahrhundert die vielen Porträte für die holländischen Stadthäuser gemalt haben, und zwar wo möglich in noch stärkerm Grade. Selbst dem schon italienischen Schorel ist er eigen geblieben und ist zuletzt noch die Färbungsweise des Rembrandt und der meisten Holländer des 17. Jahrhunderts geworden. Erst Rubens hat nach der durch italienischen Einfluß gehemmten Entwicklung der Malerei die Pracht der Niederlande im Kolorit wieder aufgefaßt und zu einer zuvor nie gesehenen Höhe gebracht.

Erblicken wir auf den Bildern der meisten holländischen Maler bis ins 16. Jahrhundert etwas magere Gestalten und

eckige Formen, so sehen wir dies in besonders hohem Grade bei Dierick Stuerbout, Dirck van Harlem genannt. Er hat zwar sehr markirte, ausdrucksvolle Köpfe, aber es mangelt ihm besonders bei den Extremitäten der Formensinn, er übertreibt die Eckigkeit der Bewegungen und das Gestreckte in den Verhältnissen; dazu hat er noch eine handwerksmäßige Gleichgültigkeit in der Behandlung von Nebendingen. Im Museum des Prinzen von Oranien zu Brüssel sind von ihm zwei große Gemälde, die Manche wegen der ausdrucksvollen Köpfe und braunen Schatten für Werke Hemlings gehalten haben. Die Bilder stellen eine auf den Kaiser Otto sich beziehende Legende dar. Auf dem einen sehen wir die Verurtheilung eines Grafen durch den Kaiser Otto. Die Gattin begleitet ihn, von vielem Volke umgeben, zum Richtplaze; der Kaiser und seine Gemahlin blicken über die Mauer der Burg dem Unglücklichen nach. Im Vordergrund reicht der Scharfrichter der unglücklichen Gattin das Haupt ihres Gemahls in Gegenwart vieler Zuschauer. Auf dem zweiten Bilde erblicken wir diese Frau mit dem Haupte ihres Mannes vor dem auf dem Throne sizenden Kaiser; sie betheuert die Unschuld ihres Mannes und hält zugleich ein glühendes Eisen in der Linken. Der Kaiser läßt nun, von seinem ungerechten Urtheilsspruche überzeugt, seine Gemahlin, die daran Schuld war, verbrennen. Diese beiden Bilder sind allerdings in der Ausführung den Werken Hemlings sehr nahe stehend; doch haben sie nicht das Feine und Zarte, sondern oft Etwas Scharfes, sowohl in den Umrissen als in der Beleuchtung. Die Schatten in der Karnation sind in den Männerköpfen außerordentlich stark und bräunlich. Auffallend sind die meist langen Gesichter und die überhaupt etwas gezogenen Figuren. So sprechend auch der Ausdruck in den Köpfen und den Bewegungen ist, so dürfen sie doch nicht mit der Feinheit der Gesichtsbildungen und der Tiefe der Charaktere in den Werken Hemlings verglichen werden. —

Gleichzeitig macht sich in der holländischen Kunst ein sonderbarer Hang zu abenteuerlichen Vorstellungen, wilden Phantastereien, überhaupt ungewöhnlichen Bildern bemerklich. Spuren von diesem phantastischen Wesen zeigen sich schon in den Werken des Cornelius Engelbrechtsen und Lukas von Leyden. Der

Hauptrepräsentant dieser Richtung ist aber Hieronymus Bosch, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühte und den Zunamen „der Lustige" führte. Von seinen Lebensumständen ist nichts Näheres bekannt. Er war mit einer lebhaften Einbildungskraft begabt und erging sich am liebsten im Gebiete jener Phantasmen, die kaum noch Aehnlichkeit mit menschlichen Gestalten haben. Satyrisch die Kehrseite der Welt auffassend, verspottete und verhöhnte er das Menschengeschlecht und dessen Laster, und gefiel sich, ihm am Ende der Bahn die Qualen der Hölle zu schildern. Dazu hatte er von Natur eine ungemeine Leichtigkeit im Arbeiten und vollendete seine Gemälde sehr schnell und mit einem Wurf, ohne die Farben mehreremal aufzutragen. Er bereitete dieselben mit Oel und noch jezt prangen sie durch ihre Frische auf weißem Grund. Die meisten seiner Werke befinden sich in Spanien, weßhalb Manche glaubten, er habe den größten Theil seines Lebens in diesem Lande hingebracht. Der Pater Siguenza, welcher die Schäze des Eskurials beschrieben hat, theilt seine Werke in drei Klassen. Die erste enthält Gemälde aus dem Leben und der Leidensgeschichte des Heilandes. Unter diesen findet man keine von jenen phantastischen, monströsen Figuren; aber der Geist des Künstlers zeigt sich doch dadurch, daß er den wilden Leidenschaften, welche sich in den Gesichtern und Bewegungen der Schriftgelehrten und Pharisäer ausdrücken, ein eigenthümliches Gepräge zu geben weiß. Die zweite Klasse enthält die Versuchungen des heiligen Antonius und anderer Heiligen, überhaupt die Verführungen des hölliſchen Geistes und Schilderungen der Hölle und ihrer Qualen nach heidnischen und christlichen Vorstellungen. Die Ungeheuer, Thiere, Drachen, Teufel und schrecklichen Gestalten aller Art erregen Schrecken und Entsezen. Die dritte endlich begreift symbolische und mysteriöse Gegenstände, durch die er die Thorheiten und Laster der Menschen mit leichtem Pinsel züchtigt. Schilderten die ersten Bilder den Menschen von Außen, so decken diese das innere Getriebe der Leidenschaften auf und geben in ergreifenden Schilderungen ernste Lehren. —

Cornelius Engelbrechtsen wurde zu Leyden im Jahre 1468 geboren und starb daselbst 1533. Er bildete sich ganz nach

den Werken Jan van Eycks; das Technische dagegen erlernte er von Rogier van der Brügge. Seine Werke wurden hauptsächlich wegen correcter Zeichnung geschäzt. Die meisten seiner Bilder sind durch die Bilderstürmer zu Grunde gegangen. Nur drei Gemälde sind von ihm erhalten, von denen zwei sich auf dem Rathhause zu Leyden befinden. Es waren zwei Altarblätter mit ihren Flügeln. Das eine stellt den Heiland am Kreuze zwischen den Schächern mit vielen Personen zu Fuß und zu Pferd dar. Auf dem rechten Flügel erblickt man das Opfer Abrahams und auf dem linken die Geschichte der Schlange. Das andere enthält eine Kreuzabnahme mit knieenden Verehrern. Für sein Hauptwerk hält man die Darstellung des mystischen Lammes mit sehr vielen Figuren. Das Lamm steht in der Mitte des Gemäldes und um dasselbe sieht man eine ungeheure Zahl von Figuren, die vortrefflich gruppirt sind und Physiognomien voll Adel und Grazie haben. Das Phantastische zeigt sich bei ihm hauptsächlich im Kostüm. —.

Viel bedeutender und merkwürdiger ist der Schüler Engelbrechtsens, Lukas von Leyden (1494—1533), der Urheber der genreartigen Behandlung heiliger Gegenstände in Holland, der durch sein außerordentliches Talent zahlreiche Nachfolger fand und großen Einfluß auf sie ausübte. Er wurde zu Leyden geboren und genoß seinen ersten Unterricht in der Malerei bei seinem Vater. Derselbe wurde ihm aber bald durch den Tod entrissen, und nun kam er zu Engelbrechtsen in die Lehre, bei dem er im Zeichnen und Malen rasche und ungeheure Fortschritte machte. Er war ein wahres Wunderkind und ergriff mit gleichem Eifer und gleicher Freudigkeit und gleichem Gelingen alle Zweige der Kunst. Er malte geschichtliche Gegenstände, Porträts, Landschaften, mit Wasserfarben und in Oel, schnitt in Holz, gravirte auf Kupferplatten, zeichnete mit der Feder und mit schwarzer Kreide. Er durchwachte ganze Nächte und sezte durch die frühen Erzeugnisse seines Geistes alle Kenner in Erstaunen. So malte er schon in seinem zwölften Jahre die Legende vom heiligen Hubertus mit Wasserfarben auf Leinwand, und bald nachher die büßende Magdalena und die Versuchung des heiligen Antonius, die allgemein wegen der Originalität in der Erfindung und wegen der

guten Ausführung bewundert wurden. Allein es fehlt faſt all ſeinen Werken, beſonders ſeinen Kupferſtichen, eine höhere, würdigere Auffaſſung; ſeine Darſtellungen ſtreifen durchweg ans Genre und gehören einige ſeiner Kupferſtiche demſelben auch dem Inhalte nach an. Mitunter wählte er ſogar humoriſtiſche Gegenſtände, z. B. auf dem kleinen von Vaſari geprieſenen Blatte läßt ſich ein Bauer von einem Quackſalber einen Zahn ausreißen, während eine Frau, von ihm unbemerkt, ihm die Taſchen leert. Ueberhaupt zeigt ſich bei ihm öfters jenes phantaſtiſche Element, das ihn zu allerhand bizarren, ſeltſamen oder ſpaßhaften Vorſtellungen treibt. Das beſeelte Weſen der Eyck'ſchen Werke iſt aus ſeinen Bildern verſchwunden; man gewahrt weder ſittliche Schönheit, noch organiſche Vollkommenheit, und ſelbſt ſeine enthuſiaſtiſchen Verehrer rühmen immer nur ſeine Gewandtheit und Fertigkeit des Grabſtichels, genaue Beobachtung der Luftperſpektive, die Gruppirungen und die Meiſterſchaft in der Mimik. Man muß, um gerecht zu ſein, allerdings dieſe Vorzüge in ſeinen Werken anerkennen; beſonders iſt ihm die Gruppirung öfters wunderbar gelungen. In der Privatſammlung des Königs von Holland findet ſich von ihm „eine Kreuzabnahme" und eine „Anbetung der Könige". Sie gehören ohne Zweifel zu ſeinen beſten Werken. Auf dem erſtern Bilde iſt namentlich vorn rechts die Frauengruppe ſo ſchön gedacht und gezeichnet, daß die beſten italieniſchen Meiſter ſich ihrer nicht zu ſchämen hätten. Beide Bilder ſind zudem, wie auch ſein Hubertus auf der Jagd, von wunderbarer Friſche und Kraft des Kolorits. Was ſeine Meiſterſchaft in der Mimik betrifft, ſo iſt ſie nicht ſo ſonderlich hoch anzuſchlagen. Er war nemlich auf die Beobachtung eines engen Kreiſes der Wirklichkeit beſchränkt und hatte nicht die gehörige Auswahl; deßhalb ſind alle ſeine Geſichter ſo zu ſagen nur Modifikationen eines Normalgeſichts, welches bei den Frauen faſt ans Gemeine grenzt und bei den Männern ein finſteres Anſehen hat. Was das Techniſche in ſeinen Werken anbelangt, ſo erkennt man in der Zeichnung, in der leuchtenden Färbung und Behandlungsweiſe leicht die Schule. Sein Kolorit hat den den Holländern eigenthümlichen braunen, aber klaren Ton in den Schatten und das Gedämpfte der Lokalfarben. Seine Farben-

mischung ist gefällig, der Wurf seiner Gewänder zu eckig und das Kostüm nicht immer getreu. In seinen Kompositionen ist Alles mit Ueberlegung und nach perspektivischen Richtungen angeordnet. Er war der erste, der die Tinten nach dem Maaße der Entfernung der Gegenstände schwächte. Lukas von Leyden wurde von Einigen schon über Gebühr gelobt und sogar als Maler über Albrecht Dürer gestellt, von Andern wurde er ungerecht getadelt. Die widersprechenden Urtheile mögen wohl daher rühren, daß die ächten Bilder von seiner Hand ebenso selten sind, als die ihm irrig beigemessenen häufig vorkommen. Wir haben unparteiisch seine gute und schwache Seite besprochen, und erlauben uns zum Schlusse nur noch, eines Gemäldes zu gedenken, das eines seiner lezten war, das er während seiner langen Krankheit vollendete, und aus dem man unsern Meister wohl am besten beurtheilen kann; es ist dies „die Heilung eines Blinden durch Christus". Die Blindheit des von einem Knaben geführten Armen, das Mitleid und die himmlische Güte im Antlize des Erlösers sind wirklich vortrefflich gegeben, ebenso auch die Mannigfaltigkeit und der Ausdruck in den Köpfen der Umstehenden, die Gewänder, Bäume, das Gebüsche in der den Hintergrund bildenden Landschaft. Man findet hier allerdings den Ausdruck, die Innigkeit und Tiefe der Eyck'schen Bilder nicht; doch muß man anerkennen, daß Lukas wohl im Stande gewesen wäre, Aehnliches wie die van Eycks zu schaffen. Allein die genreartige Behandlung heiliger Gegenstände ließ es nicht zu, daß er sich tiefer in seinen Gegenstand versenkte und denselben aus der Tiefe seiner Seele schöpfte und mit Wärme und Begeisterung vor das Auge des Schauers stellte. —

c. Germanischer Styl und seine Weiterbildung in Oberdeutschland.

Bei genauem Studium und tieferm Eingehen auf die Entwicklung der Kunst in Deutschland zeigt sich, daß Eine nationale Geistesrichtung die verschiedenen deutschen Länder im Norden und Süden umfaßte. Und dieser nationalen Geistesrichtung entspricht denn auch ein durchgängiges, eigenthümlich nationales Kunstgepräge. Wenn sich auch im nördlichen und

südlichen Deutschland verschiedene Kunstrichtungen unterscheiden lassen, so liegt ihnen doch insgesammt jenes germanische Element zu Grunde, von dem wir schon früher gesprochen haben. Erkennen wir dies charakteristische Element bei der sogenannten alten kölnischen Schule an der großartigen Strenge der Zeichnung, der ernsten Würde des Ausdrucks und dem idealen Charakter in ihren Köpfen und Gestalten, und bei den Niederländern an dem Streben, nicht blos naturgetreue und würdevolle Gestalten, sondern auch einen gleichmäßigen Eindruck des harmonischen Lebens der Menschen und ihrer landschaftlichen Umgebung durch Farbenpracht und die sorgfältig gewählten Bezüge der Beleuchtung hervorzubringen, so erkennen wir dasselbe in Oberdeutschland an einem ideal-realistischen Streben, das nicht blos auf richtige Auffassung und wahre Darstellung der Natur und der einzelnen Erscheinungen des Lebens, sondern noch vielmehr auf den Ausdruck und die Darstellung der sanftesten und mildesten Gefühle, der Andacht, Hingebung, der Frömmigkeit, kurz, des innern Gemüthslebens bedacht ist. Zwar zeigt sich gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts bei allen deutschen Malern mehr oder weniger der Eyck'sche Einfluß; allein in Oberdeutschland entwickelte sich die Kunst, durch die Niederländer angeregt, in eigenthümlicher, selbstständiger Weise. Die Hauptsize der Malerkunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren im obern Deutschland, Ulm, Augsburg, Nürnberg, Colmar und Basel (also das Schwabenländchen, das Elsaß und die Schweiz).

Die niederländische Behandlungsweise wurde nach dem obern Deutschland durch Friedrich Herlin aus Nördlingen (1455 bis 1491) gebracht. Er war ein Schüler Rogiers von Brügge, und so sehen wir den Eyck'schen Einfluß auf die oberdeutsche Kunst recht deutlich vermittelt. Wirklich erscheint auch Friedrich Herlin als ein tüchtiger Nachfolger des Eyck'schen Styls; dies beweisen mehrere seiner Werke, welche den Kompositionen seines Meisters entnommen sind und durchaus mit seiner Malweise übereinstimmen. Er arbeitete bald in Rothenburg an der Tauber, bald in Nördlingen, bis er endlich im Jahre 1467 förmlich als Meister, der „mit niederländischer Arbeit" umgehen kann, nach Nördlingen berufen wurde. Hier findet sich auch sein ältestes

Werk, das recht klar den Eyck'schen Einfluß erkennen läßt, die Malereien am Altarschrein in der Georgskirche vom Jahre 1462, deſſen einzelne Theile jezt in dieſer Kirche zerſtreut ſind. Sein ausgezeichnetſtes Werk aber iſt der große Altarſchrein in der St. Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber. Es iſt ganz im Style der Eyck'ſchen Schule gehalten, ergreifend im Ausdruck der Köpfe, großartig und einfach in der Gewandung. Das Ganze dieſes Altarſchreins, beſonders der Chriſtus, der, mit geſenktem Haupte ans Kreuz geheftet, von klagenden Engeln umgeben iſt, iſt von großartiger Wirkung, ſchön im Styl und lebhaft in der Färbung. Die angewendeten Farbeſtoffe und die Art der Behandlung in der Malerei ſind die nemlichen, wie die in der Schule der van Eycks gebräuchlichen. Doch ſteht er den van Eycks und ſeinem Meiſter im harmoniſchen Kolorit und in der Zeichnung, die nicht ſo fein empfunden iſt wie bei jenen, weit zurück. Immerhin iſt er aber ein bedeutender, namhafter Künſtler. —

An Phantaſie, Geiſt und Tiefe des Gemüthes wurde Friedrich Herlin weit von ſeinem Schulgenoſſen Martin Schongauer oder Schön (geſtorben 1488) übertroffen. Schongauer iſt ohne Zweifel ein ſchwäbiſcher Künſtler und ſtammt wahrſcheinlich aus einer in Ulm anſäſſigen Künſtlerfamilie. Zwar werden Ulm, Nürnberg, Augsburg, Colmar, Culmbach als ſein Geburtsort genannt; die Italiener laſſen ihn nicht einmal für einen Deutſchen gelten, er muß ein geborner Italiener ſein und hat große Aehnlichkeit mit Perugino. Wie aber ſeine Lebensverhältniſſe überhaupt nicht genau bekannt ſind, ſo verhält ſich's auch mit ſeinem Geburtsort und ſeinem Lehrer. Ein gewiſſer Lupert Rust wird als ſein Lehrer genannt; doch hat man keine zuverläſſige Gewißheit darüber. Ganz gewiß iſt aber, daß er die Malerei erſt in den Niederlanden in der Eyck'ſchen Schule lernte, deren ganzes Weſen er in ſich aufgenommen und auf ſelbſtſtändige, eigenthümliche Weiſe entwickelt und weiter ausgebildet hat. Viele glaubten, das eigenthümliche Gepräge in den Werken unſeres Schongauers, im Vergleich mit andern oberdeutſchen Meiſtern, laſſe ſich nur durch engern Verkehr mit Perugino erklären. Indeß erkannte man in neuerer Zeit immer mehr den Einfluß der alten Niederländer auf unſern Meiſter, beſonders hat ſich

Herr v. Quandt hiefür ausgesprochen. Allerdings, das muß man zugestehen, erinnert die Gemüthlichkeit, die tiefe Innigkeit und die idealere Richtung in Schongauers Werken an die umbrische Schule, und ist man versucht, auf Einfluß von dorther zu schließen. Allein all seine Bilder zeigen eine so nahe Verwandtschaft mit der Eyck'schen Schule, daß man allen und jeden italienischen Einfluß aufs entschiedenste in Abrede stellen muß. Die den Schwaben eigene Gemüthlichkeit, Ruhe und Innigkeit bilden auch den Grundcharakter unsers Meisters Schongauer; selten oder nie ließ er sich zur Schilderung eines leidenschaftlichen, aufgeregten Lebens herbei. Vielmehr war er stets darauf bedacht, jenen innern Frieden eines mit Gott, sich selbst und der Welt versöhnten Gemüthes aus seinen Gestalten blicken zu lassen; jene Hingebung, Andacht und Frömmigkeit, jene ernste Milde und heitere Gemüthsruhe, wie er sie im Leben um sich wahrnahm, auf ideale Weise darzustellen. Mit Recht sagt daher Wimpfeling von Schongauers Bildern: „es habe nichts Liebenswürdigeres, Reizenderes und Holderes jemals gemalt werden können." Neben dieser Tiefe des Ausdrucks treffen wir bei ihm, wie auch bei den spätern Ulmer Meistern, einen hohen Sinn für edlere, selbst zum Idealen gesteigerte Schönheit und größere Fülle der Formen, und namentlich eine liebreizende Milde im Ausdruck weiblicher Köpfe bei zarter Färbung. Schongauer erkannte, daß das Angesicht der Spiegel der Seele ist; er bemühte sich daher, Leben in die Gesichtszüge seiner Bilder zu bringen und in ihnen die Seele sich spiegeln zu lassen. Und wirklich zeichnete er sich hierin vor den andern deutschen Künstlern so sehr aus, daß man ihn mit Recht den seelenvollsten Maler des 15. Jahrhunderts nennen kann. Als diesen seelenvollen, ungewöhnlich tiefen Maler, dem zugleich eine außerordentliche Weichheit der Behandlungsweise eigen ist, erkennen wir ihn in einem Bilde, das sich in der Pinakothek zu München befindet und „den Leichnam Christi", von Josef von Arimathea unterstützt, darstellt. In der Gemäldesammlung des Herrn Aders findet sich ein Bild: „Christus wird von Pilatus dem Volke gezeigt und Pilatus fragt dasselbe, ob es lieber diesen oder den Barabbas loshaben wolle." Im Hintergrund sieht man die Dornkrönung und Geißelung.

Dieſe reiche Kompoſition iſt voll ſprechender Köpfe; das Antliz Chriſti voll hoher Schönheit und Milde. Die Farbe iſt wahr, hat aber wenig Tiefe im Ton; der Auftrag iſt dünn, die Führung des Pinſels ſehr geiſtreich. „Unter allen Bildern," ſagt Paſſavant in ſeiner Kunſtreiſe durch England und Belgien, „welche mir je von Martin Schongauer gezeigt worden ſind, kenne ich keines, das ſo beſtimmt den Charakter dieſes Meiſters trägt, wie dieſes." Eines ſeiner bekannteſten Bilder, vielleicht ſein ausgezeichnetſtes, iſt das Altarblatt in der Martinskirche zu Colmar, die heilige Maria im Roſenhaag. Maria, faſt lebensgroß, hält das Chriſtkind in den Armen und ſizt auf einer Raſenbank, von Blumen und einem Roſenhaag umgeben. Bunte Vögelein ſingen im Geſträuch und zwei blaugekleidete Engel halten ſchwebend eine Krone über ihrem Haupte. Der goldene Grund erhöht die Pracht der Farben, unter denen verſchiedenartiges Roth vorherrſcht, was eine überaus freudige Wirkung hervorbringt. Lackroth iſt das Unterkleid der Jungfrau, ſcharlach ihr weit ausgedehnter Mantel; unter dem ſanften Roſa der Roſen leuchtet das feurige Roth einer Eſſigroſe. Die Karnation iſt nicht ſtark gefärbt und geht in den Schatten ins Graue. Der Ausdruck demuthsvoller Reinheit in dem ſchönen Kopfe und der ganzen Haltung der Madonna, die lieblichen Köpfe der Engel und des Chriſtkindes ſind wahrhaft bezaubernd und übertreffen Alles, was hierin von ſeinen Zeitgenoſſen geleiſtet worden iſt. Die Zeichnung iſt, wie in ſeinen vielen Kupferſtichen, geiſtreich und fein empfunden, aber noch etwas mager, z. B. in den ſonſt richtig gegliederten Händen. Dies Bild hauptſächlich läßt die Eyck'ſche Schule erkennen, obgleich die mehr zeichnende als malende Behandlungsweiſe der oberdeutſchen Maler auch bei ihm noch vorherrſcht. — Schongauer war um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Ulm thätig; die Bilder, welche man in Schwaben öfters wegen einer gewiſſen Verwandtſchaft mit ſeinen Bildern ihm zuſchrieb, ſind nicht von ſeiner Hand gefertigt. Später arbeitete er in Colmar, wo er auch ſtarb. Seine Werke wurden von Italienern, Spaniern, Franzoſen und Engländern geſucht und geprieſen, und gingen auch großen Theils nach Italien, Spanien, Frankreich und England. Doch findet ſich auch in Deutſchland

noch eine beträchtliche Anzahl, z. B. in Ulm ein großes Gemälde, „die Kreuzabnahme;" in Stuttgart im Beſitze des Herrn Obertribunalprokurators Abel „eine Flucht nach Aegypten"; in München der Biſchof Servatius und eine Frau mit dem Kinde, der Einzug Davids mit Goliaths Haupt; andere Bilder in Colmar, wo er geſtorben iſt, in Schleißheim, in Wien und Berlin. —

Der Richtung des Martin Schongauer nahe verwandt iſt Bartholomäus Zeitblom (er malte von 1468 — 1514). Weder das Geburts- noch Sterbejahr dieſes trefflichen Meiſters iſt bekannt. Nach den urkundlichen Forſchungen des Profeſſors Haßler in Ulm heirathete er im Jahre 1483 die Tochter des Malers Hans Schühlein in Ulm, deren jüngere Schweſter die Frau des Martin Schaffner war. Sein früheſtes Bild iſt vom Jahre 1468 und befindet ſich in der Georgenkirche zu Nördlingen, „Chriſtus wird von Pilatus dem Volke gezeigt." In der Darſtellung und Behandlungsweiſe ſteht dies Bild dem Friedrich Herlin ſo nahe, daß es wohl keinem Zweifel unterliegt, Zeitblom ſei ein treuer Schüler dieſes Meiſters geweſen, oder habe ſich zuerſt nach ſeinen Werken gebildet. In ſpätern Werken zeigt ſich Schongauer'ſcher Einfluß, namentlich in zwei Flügelbildern eines Altars aus dem Kloſter Roggenburg, die jezt in der Sammlung des Obertribunalprokurators Abel in Stuttgart ſind; er erreichte jedoch die ideale Schönheit Schongauers nicht. Bald jedoch ſcheint ſich Zeitblom zu eigenthümlicher Selbſtſtändigkeit erhoben zu haben. Dies ergibt ſich aus den Flügelbildern des Altarſchreins in Hauſen bei Ulm vom Jahre 1488, die jezt im Beſize des Profeſſors Haßler ſind. Auf ſeiner höchſten Stufe der Entwicklung und in meiſterlicher Kraft erblicken wir ihn im Jahre 1496 in den zu dem Altarſchrein zu Eſchach gefertigten Bildern. Die innern Seiten ſtellen die Verkündigung und Heimſuchung dar; die äußern die lebensgroßen Geſtalten Johannis des Täufers und des Evangeliſten, beide von bewunderungswürdiger Würde in der Haltung, ungemeiner Milde im Ausdruck und bezaubernd durch den Schmelz und die Harmonie der Färbung. Zeitblom iſt einer der trefflichſten Maler ſeiner Zeit. Dem Friedrich Herlin verdankt er die klare, warme Art der Oelmalerei, die ihm auch dann noch eigen blieb, als ſich ſein edles Naturell

ſchon ſelbſtſtändig entwickelt hatte, und die er auch auf ſeine zahlreichen Schüler vererbte. Dem Martin Schongauer ſteht er im Reichthum der Phantaſie nach. Im Schmelz und in der Harmonie der Färbung hat er ſich aber über beide erhoben; beſonders wußte er durch ein tiefes Violett neben entgegengeſezten, leuchtenden Farben einen eigenthümlichen Reiz zu erzielen. Seine Fleiſchtöne ſind warm und gehen in den Schatten ins tief Bräunliche in ſeiner mittlern Zeit, werden aber kühler und feiner in ſeinen ſpätern Werken, die die vorzüglichſten ſind. Der Faltenwurf iſt einfach und großartig. All ſeine Heiligen ſind von edler Bildung und ſpricht ſich in ihnen milde Würde voll warmen Lebens aus. Die Köpfe ſeiner Geſtalten ſind in einem ſchönen, weichen Kolorit durchgebildet, und wie auch die Hände viel beſſer als ſeine Füße. Die Bewegungen ſind natürlich und nicht eckig, wie oft bei andern Meiſtern. —

Ein nicht minder bedeutender Meiſter dieſer Zeit iſt Hans Schühlein aus Ulm. Er verfolgt, wie die übrigen Ulmer Meiſter, eine mehr ideale Richtung, und zeichnet ſich durch Tiefe und Innigkeit der Auffaſſung aus, unterſcheidet ſich aber von Zeitblom durch die lebhaftere Bewegung und größere Mannigfaltigkeit der Kompoſition; er hat nicht das warme Kolorit jenes Meiſters, dagegen mehr Kraft und Fülle in der Form. Dies zeigt eine Vergleichung der Hauptwerke Zeitbloms mit den Gemälden des Hochaltars zu Tiefenbronn (1468), welche das Hauptwerk Schühleins ſind und Scenen aus dem Leben Chriſti darſtellen. —

Zur höchſten Blüthe gelangte die Malerei in Ulm durch Martin Schaffner, der etwa zwiſchen 1500 und 1539 thätig war. Sein Geburts- und Sterbejahr weiß man nicht. Wahrſcheinlich iſt er, wie ſchon Dr. v. Grüneiſen darauf aufmerkſam machte, ein Schüler des Hans Schühlein, deſſen Tochter er zur Frau hatte. Er hat, wie ſein Meiſter, eine viel vollere und energiſchere Zeichnung und lebhaftere Bewegungen der Figuren, und unterſcheidet ſich dadurch von Zeitblom und andern Meiſtern. Der Faltenwurf iſt bei ihm viel bauſchiger, der Ausdruck ſeiner Köpfe ſehr charakteriſtiſch, aber nicht von jener Milde und edeln Würde, wie bei Zeitblom. Auch fehlt ſeinem Kolorit jene tiefe

Sättigung und Harmonie, die uns in den Bildern Zeitbloms so sehr anspricht. Seine frühern Werke zeigen bei aller Feinheit der Charakteristik im Allgemeinen dieselbe Auffassungs- und Behandlungsweise, wie bei seinem Meister Hans Schühlein. Allmählig bildete er sich aber mehr aus, ward in der Darstellung der Charaktere tiefer, verlieh seiner Färbung einen harmonischen Ton, rundete seine Formen mehr ab und bildete sie zu größerer Freiheit und Fülle aus, so daß man aus der ideellen Lieblichkeit seiner weiblichen Köpfe, aus dem feinen Geschmack und der grossen perspektivischen Ausbildung seiner architektonischen Hintergründe, vor Allem aber aus dem hellen und leise graulichen und doch nicht kalten Fleischton auf italienischen Einfluß bei ihm schloß. Er soll nemlich auf einem Ausflug nach Mailand die Werke des Ambrogio Borgognone gesehen haben und durch dieselben sehr ergriffen worden sein. Mit Martin Schaffner endet die Blüthezeit der Ulmer Malerkunst in einer Zeitperiode, in der überhaupt die bildenden Künste in Deutschland bereits zu sinken und zu zerfallen anfingen. —

Große Verwandtschaft mit den Ulmer Meistern haben die Maler Augsburgs aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auch bei ihnen zeigt sich der Einfluß der Eyck'schen Schule. Ein kräftiger, lebendiger Geist spricht aus ihren Bildern, die voll Ausdruck und Würde und großer technischer Vollendung sind. Besonders sind ihre weiblichen Köpfe voll Anmuth, Schönheit und überraschender Zartheit. An der Spize dieser Maler steht Hans Holbein der Großvater (1459—1499), der sich ohne Zweifel unter dem Einfluß der Ulmer Meister entwickelte und jene anmuthige, durch warmes, gesättigtes Kolorit ansprechende Kunstweise begann, welche von seinen Nachkommen weiter entwickelt und zu großer Vollendung gebracht wurde. Von ihm sind noch zwei Bilder erhalten; das eine vom Jahre 1459, „eine Madonna mit dem Christkinde;" sie sizt auf einer Rasenbank, von Blumen und Vögeln umgeben, den Hintergrund bildet eine Landschaft. Das zweite, vom Jahre 1499, stellt die Kirche St. Maria maggiore dar. Ueber derselben sieht man die Krönung Maria's, links die Geburt Christi, rechts die knieende Dorothea, welche mit dem Schwerte hingerichtet wird. Aus diesen

beiden Bildern ergibt ſich, daß dieſer älteſte Holbein ein Maler von ausgezeichnetem Talente war, begabt mit Sinn für Anmuth in den Formen und für Harmonie in der Färbung. Erſtere erkennt man beſonders in den feinen, lieblichen Frauenköpfen. Auch die Geſtalten haben im Ganzen gute, ſchlanke Verhältniſſe, fließend volle Formen und richtig gefühlte Bewegungen. Die Karnation der Männer iſt bräunlich, die der Frauen, Engel und Kinder zart und blühend. Der Faltenwurf iſt fließend und in den Bewegungen rundlich. —

Von größerer Bedeutung iſt ſein Sohn Hans Holbein, der Vater oder der ältere genannt. Wahrſcheinlich wurde er zwiſchen den Jahren 1450 und 1460 geboren. Ueber ſeine Wirkſamkeit als Maler haben wir nur Nachrichten von 1495 bis 1507. Sicherlich hat er aber auch ſchon früher in Augsburg gearbeitet. Von ſeinen wichtigſten Bildern ſind noch erhalten vom Jahre 1495 eine Tafel mit der Dreifaltigkeit, mit einigen Heiligen und ſechs Darſtellungen aus der Paſſion, vom Jahre 1502 „die Verklärung Chriſti“ und von 1504 „die St. Paulskirche“. In den Jahren 1500 und 1501 malte er zu Frankfurt am Main für die Dominikanerkirche acht große Tafeln mit Vorgängen aus der Leidensgeſchichte Chriſti, einen Stammbaum der ſeligſten Jungfrau Maria, ein kleines Abendmahl und Vorſtellungen aus der Paſſion. Von 1503 bis 1507 malte er zu Augsburg. Später ſoll er den Auftrag erhalten haben, das Rathhaus in Baſel auszuſchmücken, was wohl Veranlaſſung gegeben haben mag, daß er ſich hier mit ſeiner Familie niederließ. Im Jahre 1526 ſoll er daſelbſt geſtorben ſein. — In ſeinen Werken, wie auch in denen ſeines jüngern Bruders Sigmund, herrſcht noch die liebenswürdige Milde und die ideale Richtung vor, welche an die Werke Martin Schongauers erinnern. In den Bildern ſeines Sohnes, des jüngern Hans Holbein, erſcheint dieſe ideale Richtung nur noch ganz entſchieden in den Chriſtusköpfen, während ſonſt, ſei es in der Anmuth der Frauen oder der Würde der Heiligen, ein gewiſſer Naturalismus vorherrſcht, der nur durch die Milde des Farbenauftrags gemildert wird. Dagegen zeigt ſich in den Werken des ältern Hans Holbein jenes phantaſtiſche Element, das bei mehrern Meiſtern dieſer Zeit her-

vortritt. Durch dasſelbe wußte er ſeinen Werken ein erhöhtes Intereſſe zu verleihen, indem er ſein und ſeiner Zeit Leben glücklich in ſeine religiöſen und kirchlichen Darſtellungen einzuflechten wußte. In der „Dornkrönung“ zum Beiſpiel findet ſich eine Anſpielung auf das Verhältniß des Meiſters zur Stifterin dieſes Bildes, Thekla, zu der er, ehe ſie ins Kloſter ging, eine ſtarke Neigung gehabt haben ſoll. In der Mitte des Bildes ſizt nemlich eine blühende Jungfrau, die nur vom Rücken geſehen wird, in weiblicher Tracht, und auf der Lehne des Stuhles ſteht ihr Name, „Thekla.“ Ein Mann mit zwei Knaben ſteht links als Zuſchauer, nicht weit entfernt von Thekla. Man erkennt in ihm den Vater Holbein mit ſeinen beiden Söhnen, Ambroſius und Hans. Ueberhaupt liebte er es, die Bildniſſe damals lebender, ausgezeichneter Perſonen in ſeinen ſonſt rein religiöſen Darſtellungen anzubringen. In ſeiner „Verklärung Chriſti“ zum Beiſpiel erblickt man die Porträte des Stifters Ulrich Walther, ſeiner Frau und Kinder. —

Der ausgezeichnetſte unter den Augsburger Malern iſt ohne Zweifel Hans Holbein der jüngere (1498 — 1554). Es iſt ſo viel als gewiß, daß er im Jahre 1498 in Augsburg geboren wurde, den erſten Unterricht in der Malerei bei ſeinem Vater, Hans Holbein dem ältern, genoß, und ſich bis zum Jahre 1516 in Augsburg aufhielt. Seine Bilder aus dieſer Zeit, „die Maria und Anna, auf einer Bank ſizend und das Jeſuskind in der Mitte haltend, die Kreuzigung Petri, das Marterthum der heiligen Katharina, und ein Wunder des heiligen Biſchofs Ulrich“ zeigen ein feines Naturgefühl und eine gewandte, dem Vater Holbein entlehnte Technik. Iſt ſchon in ſeinen im Jahre 1515 und 1516 in Augsburg gefertigten Bildern ein großer Fortſchritt bemerklich, da die Darſtellung bereits lebendiger, die Zeichnung feiner und voller iſt, und die Färbung jenen klaren, warmbraunen Ton hat, den alle Jugendbilder dieſes Meiſters haben und den er ſpäter in einen wahrern und kühlern umwandelte; ſo ſcheint die ſchöne, herrliche Natur in der Schweiz, und namentlich in der Gegend von Baſel, wohin ihn ſein Vater mitnahm, ſein feines Naturgefühl angeregt und ausgebildet zu haben. Er ahmte die Natur getreu und gewiſſenhaft nach, und hierin, in der naturgetreuen Darſtellung,

hat er wirklich Bewunderungswürdiges geleiſtet. Im Jahre 1517 ſchmückte er zu Luzern das neugebaute Haus des Bürgermeiſters Hartenſtein mit Darſtellungen aus der römiſchen Geſchichte. Im Anfang der zwanziger Jahre zierte er den Rathhausſaal zu Baſel mit Darſtellungen aus der Leidensgeſchichte Chriſti. Er führte aber ein ſehr ungeordnetes Leben, blieb oft Tage lang in den Wirthshäuſern ſizen und ging nicht eher an die Arbeit, bis Noth und Mangel ihn dazu zwangen. Seine mißliche Lage, ſeine arme, zahlreiche Familie und geringer Verdienſt bewogen ihn endlich, dem Rathe des brittiſchen Geſandten in Baſel, Grafen v. Arundel, zu folgen und nach London zu reiſen. Im Jahre 1526 begab er ſich mit Empfehlungsſchreiben des berühmten Erasmus von Rotterdam durch die Niederlande nach London, und wurde von dem Großkanzler Thomas Morus, der ihn auf beſſere Wege zu führen ſuchte, freundſchaftlich in ſein Haus aufgenommen. Dieſer vortreffliche Mann, bei dem er zwei Jahre in Zurückgezogenheit lebte, empfahl ihn am Hofe Königs Heinrich VIII. Der König zog den Holbein an den Hof, belohnte ihn königlich für ſeine Bilder und überhäufte ihn mit Gunſtbezeigungen. Unter Anderm wird erzählt, daß der König jenem zudringlichen Lord, der den Holbein in ſeiner Werkſtätte ſehen wollte, von Lezterm bei dieſem Beſuche etwas gar zu derb und handgreiflich traktirt wurde und nun beim Könige auf deſſen Beſtrafung drang, erwiedert habe: „Ich verbiete Ihnen, an dieſem Künſtler Rache zu nehmen; Sie müſſen wiſſen, daß zwiſchen Ihnen und ihm ein ungeheurer Unterſchied ſtattfindet. Aus ſieben Bauern kann ich ſieben Lords, wie Sie, erſchaffen; aber aus ſieben Lords keinen einzigen Holbein.“ Wirklich wußte ſich Holbein in der Gunſt des launigen und despotiſchen Königs bis zu ſeinem Tode zu erhalten. Nachdem er nun hier am Hofe mehrere vortreffliche Arbeiten vollendet und große Summen Geldes verdient hatte, reiste er nach Baſel und befreite ſeine Familie aus Mangel und Sorgen. Von da begab er ſich wieder nach London zurück, ſchmückte die Zimmer des königlichen Palaſtes mit den köſtlichſten Gemälden, machte eine Reiſe nach Frankreich, ließ ſich aber vom Jahre 1538 nicht mehr im Kreiſe ſeiner Familie ſehen und ſtarb endlich zu London an der Peſt im Jahre 1554. —

Holbein der jüngere ist besonders ausgezeichnet als Porträtmaler. Sein inniges, unbefangenes, höchst vollendetes Anschliessen an die Natur ist in allen seinen Bildnissen zu erkennen. Heinrich VIII., dies königliche Ungeheuer, das sich gewöhnlich von seinen Gemahlinnen durch das Schwert trennte, ließ die Porträts von fünf seiner Gemahlinnen durch ihn fertigen, nur das der sechsten findet sich nicht. Auch das Bildniß der Herzogin Christina, Wittwe des Franz Sforza von Mailand, ließ er sich malen. Holbein fertigte es in drei Stunden und dasselbe gefiel dem Könige so sehr, daß er sich sogleich um ihre Hand bewarb. Dieselbe ließ ihm aber zur Antwort sagen, wenn sie mehrere Köpfe hätte, so stände Einer dem Könige zu Diensten. Allein sie habe nur Einen zu verlieren und könne deßhalb seinen Vermählungsantrag nicht annehmen. Auch das Porträt des Königs Heinrich und seines Nachfolgers Eduards VI. malte er. Sechzehn Porträte, und unter diesen das der Johanna Seymour und des Erasmus, sollen sich in der k. k. Galerie zu Wien befinden. Seine Porträte können denen Raphaels und Titians an die Seite gestellt werden; sie zeichnen sich durch Wahrheit der Auffassung, Feinheit des Naturgefühls und Genauigkeit der Durchbildung aus. Dabei weiß er alle Einzelnheiten sehr sorgfältig zu behandeln, und geht seinen Zeitgenossen durch größere Fülle und Schönheit der Formen und ein wärmeres, kräftigeres Kolorit voran. Der größte Schaz seiner Werke findet sich gegenwärtig auf der Bibliothek zu Basel und im königl. baierischen Museum zu München. In England finden sich, im Verhältniß zu dem, was er daselbst leistete, wenig Werke von seiner Meisterhand. Die calvinistische Wuth gegen Kunstwerke zerstörte, wie in Basel, so auch in England, viele von Holbeins Bildern, und zerstreute das, was in den königlichen Schlössern sich befand, durch öffentliche Versteigerungen in alle Welt. Im Jahre 1666 verzehrte ein Brand in London gegen 4000 Häuser und mit diesen auch noch viele übriggebliebene Holbein'sche Werke. Einunddreißig Jahre später brannte der Palast von Whitehall und 130 Häuser der angesehensten Edelleute nieder, und so ging noch der Rest der königlichen Kunstsammlungen zu Grunde. —

Als der edle Thomas Morus, Holbeins Freund und großer

Wohlthäter, der im Beſize vieler vortrefflichen Kunſtwerke war, ein Opfer ſeiner unerſchütterlichen Tugend, auf Befehl Heinrichs VIII. enthauptet und ſein Eigenthum confiscirt wurde, ward Morus Bild zum Fenſter hinausgeworfen und die andern Holbein'ſchen Bilder verkauft, von denen der größte Theil ſpäter verbrannte. —

Wohl das ſchönſte und anziehendſte Gemälde Holbeins hängt in der königlichen Galerie zu Dresden. Die Familie des Basler Bürgermeiſters Jakob Mayer liegt vor der in einer Niſche ſtehenden Himmelskönigin, mit dem Chriſtkinde auf ihrem Arme, auf den Knieen. Hier, wie in all ſeinen Bildern, zeigt ſich die ſprechendſte, lebendigſte Naturwahrheit. Jakob Mayer, Bürgermeiſter der Stadt Baſel, kniet mit ſeinen beiden Söhnen zur rechten Seite der heiligen Jungfrau; ihm gegenüber ſeine Gattin mit ihrer Tochter und Mutter. Das Koſtüm iſt treu beobachtet, die knieenden Geſtalten ſind bis ins Einzelnſte ſo dargeſtellt, daß man ſie nicht beſſer und vollkommener hätte malen können. Es iſt zwar, wie auch in ſeinen andern Werken, die realiſtiſche Richtung die vorherrſchende, und eine vollendete künſtleriſche Durchbildung ſowohl in den würdevollen Formen, als in dem ſchönen, einfachen, aber doch kräftigen Kolorit wahrzunehmen. Aber man bemerkt auch in ſeinen Bildern ein zartes Verſtehen geiſtiger Schönheit. Auf dem Antliz der heiligen Jungfrau und in ihrer ganzen Geſtalt iſt Ruhe der Seele und heiliger, göttlicher Friede zu leſen. Man erkennt jenen keuſchen, frommen, ächt germaniſchen Sinn, der ſich von dem Irdiſchen und Menſchlichen zu Etwas Höherm aufſchwingt, der das Menſchliche ſtets mit dem Göttlichen verbindet, und in dieſer höhern Beziehung alles Wirklichen auf das Göttliche ſein Glück und ſeine Seligkeit findet. Eben deßhalb iſt die Auffaſſung der Natur und des Lebens in ſeinen Bildern nicht blos eine gewöhnliche, alltägliche, ſondern eine höchſt großartige und tiefe. Von dieſem Standpunkte aus ſind denn auch die nach ſeinen Zeichnungen ausgeführten Holzſchnitte des berühmten Todtentanzes aufzufaſſen. Wir erblicken hier nicht blos ein ſprechendes Bild der Natur, des Lebens und ſeiner wechſelnden Formen; wir glauben, daß die Darſtellung nicht blos eine humoriſtiſche, ironiſche iſt, ſondern

daß ihr eine tiefere Auffassung und Bedeutung zu Grunde liegt. Oder auf wen hat zum Beispiel die Lieblichkeit und Anmuth der weiblichen Figuren, deren Glieder so schön, so zart gebaut sind, nicht einen ergreifenden, bleibenden Eindruck gemacht, wenn er diese zarten Wesen zugleich als Opfer des unerbittlichen Todes, jenes phantastischen Gerippes, das überall, in Freude und Leid, hineingreift und die Blüthe des Lebens an der Wurzel abschneidet, betrachtete?

Leider war unser Holbein, auf den die Deutschen mit Recht stolz sein dürfen, zu lange aus seinem Vaterlande abwesend, weßhalb er für die deutsche Kunst nicht in dem Maaße wirksam war, als es sonst der Fall gewesen wäre. Immerhin glauben wir nicht zu viel zu behaupten, wenn wir sagen, daß durch Holbein und Albrecht Dürer die deutsche Kunst ihre höchste Blüthe erlebte. —

Als bedeutende Maler Augsburgs verdienen noch angeführt zu werden: Hans Burgkmaier (1473 — 1559) und Christoph Amberger. Hans Burgkmaier wird bald für einen Sohn, bald für einen jüngern Bruder des Thomas Burgkmaier, dessen Werke dem strengern Style der damaligen Malerei entsprechen und Etwas Derbes, Herbes haben, ausgegeben, und zeichnet sich durch eine treffliche, den bessern Augsburger Meistern eigenthümliche Behandlungsweise aus. Er besaß ein weit größeres Talent, als sein Vater Thomas, und seine Bilder aus seiner besten Zeit, ehe er dem italienischen Einfluß erlag und einer gewissen Manier verfiel, haben einen eigenthümlichen Charakter von Würde und Großheit. Daß er ein Schüler des Albrecht Dürer war, ist durchaus unbegründet, obwohl damit nicht in Abrede gestellt werden soll, daß dessen Behandlungsweise bei seinen Zeichnungen für Holzschnitte einigen Einfluß auf ihn ausgeübt habe. Unser Hans bildete sich nach den besten Augsburger Meistern. Dies ersieht man ganz deutlich an einem Bilde von ihm, das er im Jahre 1501 verfertigte und sich in der Galerie Augsburgs befindet. Das Bild stellt Maria als die Königin der Heiligen dar. Maria sizt bei Christus auf einem reichen Throne, von musicirenden Engeln und vielen Heiligen umgeben, in leuchtender Glorie. Zu den Seiten und unter dieser Darstellung

befinden sich reihenweis gruppirte Halbfiguren von Heiligen, die in verschiedene Klassen eingetheilt sind. Maria erscheint, als die Königin der Armen, in Blau gekleidet, der Büßenden in Braun, der Propheten in Gelb, der Apostel in Lackroth, der Martyrer in Hochroth, der Beichtiger in Grün, der Jungfrauen in Weiß. Die Hauptfiguren haben Etwas Würdevolles im Ausdruck und eine sehr feierliche Haltung. Die Färbung ist meist kräftig, öfters von harmonischer Zusammenstellung, doch ohne jene Milde und jenen Schmelz, wie bei dem alten Holbein, und ist noch weiter entfernt von jener Feinheit des Kolorits des jüngern Holbein. Die Zeichnung hat Etwas Derbes, ist nicht immer correct, doch stets charakteristisch. Diese mit lebendiger Charakteristik verbundene Strenge und Schärfe zeigt sich auch in andern Werken von ihm, z. B. in den lebensgroßen Figuren des heiligen Johannes des Evangelisten und des Täufers, und in den Porträten einer Prinzessin von Baden und des Herzogs Wilhelm von Bayern, welche die königliche Galerie zu München aufweist. —

Christoph Amberger (1490 — 1563) gehört, obgleich er ein geborner Nürnberger ist, doch zu den Augsburger Malern. Er bildete sich nemlich unter den beiden Holbein aus und brachte den größten Theil seines Lebens in Augsburg zu. Seine Bilder sind nicht mehr mit der Strenge der alten Schule behandelt, sondern zeichnen sich durch feine, lebensvolle Auffassung, zarten, frommen Ausdruck, würdige Haltung und besonders durch fein gebildete Köpfe und einen zarten Farbenton aus. Sein weiches, gemüthliches Wesen zeigt sich in mehrern historischen Darstellungen in der Morizkapelle zu Nürnberg und in der St. Annakirche zu Augsburg. —

Eine von der Malerei der schwäbischen Künstler wesentlich abweichende Richtung zeigt sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bei den fränkischen Malern, unter denen die Nürnberger den ersten Rang behaupten, nicht allein durch den Wohlgemuth und seinen noch größern Schüler Albrecht Dürer, der durch die Originalität des Geistes und den Reichthum der Phantasie ohne Zweifel die erste Stelle unter den Malern Deutschlands im 16. Jahrhundert verdient, sondern auch durch die noch unbenannten und kaum gekannten Meister aus dem 15. Jahr-

hundert, die, gleich den rheinischen, einen Schönheitssinn entwickelten, der leider mit der Zeit in Deutschland immer mehr verloren ging. Der charakteristische Unterschied zwischen den schwäbischen und fränkischen oder Nürnberger Künstlern (in Nürnberg hatten sie ihren Hauptsiz) besteht hauptsächlich darin, daß in Franken die Absicht und das Streben der Kunst mehr auf Individualisirung des Lebens in dessen mannigfaltigen Erscheinungen ging, während in Schwaben die Kunst mehr im Ausdruck einer schönen Stimmung sich gefiel; daher treffen wir dort energische und mannigfaltige Charakteristik, scharfe und bestimmte Formenzeichnung, hier heitere Milde und ein weiches, durchgebildetes Kolorit; dort einen reichern Umfang, hier größere Beschränktheit in künstlerischer Erfindung; dort tüchtigere Anordnung, hier die ächtere Karnation.

Die berühmtesten, ausgezeichnetsten unter den fränkischen Malern sind Michael Wohlgemuth und sein Schüler Albrecht Dürer. Ersterer wurde 1434 geboren und stammte aus einer Nürnberger Familie, von der bereits mehrere Glieder als Künstler sich ausgezeichnet hatten. Er war nicht blos Maler, sondern auch Holzschneider. Die meisten seiner Arbeiten sind aber durch die Länge der Zeit zu Grunde gegangen, so daß die übrig gebliebenen zu den größten Seltenheiten gehören. In den noch vorhandenen Werken, von denen wir nur das Altarblatt mit Scenen aus der Leidensgeschichte Christi in der Stadtkirche zu Schwabach, ein kostbares Gemälde mit doppelten Flügeln in der k. k. Galerie zu Wien und die Tafeln des Hauptaltars in der Marienkirche zu Zwickau anführen, zeigt er sich als einen ächt deutschen Maler. Jenes ernsthafte, gerade, kräftige Wesen, das er an den Deutschen seiner Zeit wahrnahm, wußte er scharf und entschieden darzustellen. Man sieht bei ihm, besonders in seinen frühern Werken, unverkennbar den Einfluß der Eyck'schen Schule, hauptsächlich in jenen Gestalten, die nicht dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, sondern eine mehr ideale Charakteristik forderten, z. B. seine Madonnen, Christusköpfe u. dergl. In diesen erblickt man den Ernst und die höhere Würde der scharfen, geschnittenen Eyck'schen Gestalten. Im 15. Jahrhundert wurde die deutsche Kunst immer phantastischer, welches phantastische

Wesen wohl mit jenem satyrischen Humor zusammenhängt, der von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Anfange des 16. in ganz Deutschland einheimisch war und sich in Fastnachtspielen und Schwänken sehr derb äußerte. Dies phantastische Wesen wurde von den Nürnberger Meistern, und besonders von unserm Wohlgemuth, obwohl auch bei ihm noch abenteuerliche Frazen und caricaturartige, phantastische Gestalten vorkommen, durch ihr derbes, treues Anschließen an die Natur und das sie umgebende Leben mehr verdrängt, und erscheint weit gemäßigter, als bei andern Meistern. In seinen spätern Werken erscheint das scharfe, geschnittene Wesen, das seinen frühern Bildern eigen war, bedeutend gemildert; das Kolorit ist wärmer und kräftiger; ja es ist sogar eine gewisse Anmuth der Form, Zartheit des Ausdrucks und ein Hinneigen und Streben nach edlerer Schönheit ersichtlich. Dies beweisen die Frauenköpfe der heiligen Elisabeth, Ursula und Katharina, welche auf den innern Flügeln eines Altargemäldes in der k. k. Galerie des Belvedere zu Wien abgebildet sind, und in deren Gesichtern eine gewisse Milde und Anmuth ausgedrückt ist. Dies Bild vollendete Wohlgemuth im Jahre 1511 und starb acht Jahre darauf, anno 1519; dasselbe gehört somit zu seinen spätern Werken. —

Zu einer viel höhern und bedeutsamern Entwicklung und Vollendung ward die nürnbergische Malerei durch Albrecht Dürer, den Hauptrepräsentanten der deutschen Kunst jener Zeit, gebracht (1471 — 1528). Albrecht Dürer wurde im Jahre 1471 in der freien Reichsstadt Nürnberg geboren. Sein Vater, ein geschickter Goldschmidt, nahm ihn frühzeitig in seine Werkstatt, um ihn in seinem Geschäfte zu unterrichten. Obwohl er keinen Beruf zu einem Goldschmidt in sich fühlte, so gehorchte er doch dem Willen seines Vaters aus Liebe zu ihm. Im Zeichnen machte er so bedeutende Fortschritte, daß er in seinem dreizehnten Jahre bereits sein eigenes Porträt in halber Gestalt auf Pergament zeichnete, und drei Jahre nachher das Leiden Christi in sieben Darstellungen ausführte. Im Jahre 1486 gab ihn sein Vater dem Wohlgemuth in die Lehre, bei dem er drei Jahre blieb. Nach erstandener Lehrzeit wollte er fremde Meister und ihre Werke kennen lernen; er begab sich daher im Jahre 1490 auf

die Reiſe und durchwanderte in vier Jahren als Geſell einen großen Theil von Deutſchland und den Niederlanden. In Colmar nahmen ihn die Brüder des Martin Schongauer freundlich auf und hier ſah er mehrere Werke dieſes verſtorbenen Meiſters. Vom Jahre 1494 an, wo er in ſeine Heimath zurückkehrte und ſich mit der Tochter des Hans Frei verheirathete, arbeitete er ſelbſtſtändig in ſeiner Werkſtatt und fertigte zuerſt eine Kreuzigung Chriſti und mehrere Gemälde, die bei ihm beſtellt wurden. Seine Leiſtungen beſtanden bis zum Jahre 1500 in Goldſchmidtsarbeiten, Zeichnungen und Malereien. Plözlich erſcheint er nun auch als vollendeter Kupferſtecher, und auch die Holzſchneidekunſt erhielt eine größere Ausbildung durch ihn. Im Jahre 1505 entſchloß er ſich, auf Anrathen ſeines Freundes Pirkheimer, nach Venedig zu gehen. Hier hielt er ſich längere Zeit auf und malte für die deutſche Geſellſchaft den heiligen Bartholomäus, welches Gemälde durch ſeine Farbenpracht und fleißige Ausführung großes Aufſehen machte. Bald darauf fertigte er einen „Ecce homo", eine heilige Jungfrau und eine Krönung derſelben, wodurch er den Neid der venetianiſchen Maler in einem Grade erregte, daß er ſogar befürchtete, von ihnen vergiftet zu werden. Nur Johann Bellini, den er kennen lernte, ſteht bei ihm in großem Anſehen, da er ſelbſt von ihm ſchreibt: „Der hat mich vor vill Gentilomen faſt gar ſer gelobt, er wolt gern Etwas von mir haben und iſt ſelber zw mir kumen und hat mich gepetten, ich ſoll Im etwas machen, er wols voll tzalen. Und ſagen mir die Lewt alle wy es ein ſo frumer Man ſey, daß ich Im gleich günſtig pin. Er iſt ſer alt und iſt noch der Peſt Im Gemell." Nach einem Jahre kehrte er in ſeine Heimath zurück und fertigte die „berühmte Himmelfahrt Mariä" und eine Anbetung der Könige. Erſteres Bild ging leider durch Brand zu Grunde. Im Jahre 1511 vollendete er für ſeine Vaterſtadt die heiligſte Dreifaltigkeit, welche zu ſeinen Hauptwerken gehört. Im nemlichen Jahre gab er drei große Reihenfolgen in Holz geſchnittener Blätter heraus, die große und kleine Paſſion und das Leben der Maria. Dieſe Werke gehören zu den vorzüglichſten, welche von Dürers Arbeiten auf uns gekommen ſind; in ihnen zeigt ſich Sinn für Schönheit, Adel und einfache Würde, und die Elemente phan-

taſtiſcher und gemeinbürgerlicher Auffaſſung nehmen eine mehr untergeordnete Stellung ein. Der leidende Heiland auf dem Titelblatt der großen Paſſion, nackt mit der Dornenkrone auf einem Steine ſizend, iſt eine Geſtalt von höchſtem Adel und ſchöner Fülle. Chriſtus ringt die Hände und wendet das majeſtätiſche Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beſchauer. Seine Kreuztragung hat viel Aehnlichkeit mit der Raphaels und hält einen Vergleich mit derſelben aus. Die Geſtalt Chriſti iſt ſehr würdevoll und der eigentliche Mittelpunkt der Handlung. Es zeigt ſich aber gerade in dieſer Kreuztragung recht deutlich der Unterſchied zwiſchen der italieniſchen und deutſchen Malerei. Die italieniſche Kunſt hatte mehr oder weniger das plaſtiſche Motiv, die Vollendung der einzelnen Geſtalt im Auge. Die deutſche ſuchte die Schönheit im Ganzen, wo der Menſch nur ein Theil des Bildes, nur ein Ton in dem ganzen Akkorde war, der grell oder diſſonirend ſein durfte. — Der Leichnam Chriſti, der nach der Abnahme von den Seinigen betrauert wird, iſt eine ſehr durchdachte Kompoſition und darf den Kompoſitionen der größten italieniſchen Meiſter an die Seite geſtellt werden. — In der kleinen Paſſion, die aus 37 Blättern beſteht, iſt der Abſchied Chriſti von ſeiner Mutter durch die herrliche Gewandung ausgezeichnet. Das Bild „Chriſtus im Gebet am Oelberg" iſt voll des tiefſten, innigſten Gefühls, voll Würde und Schönheit. — Im Leben Maria's tritt mehr das Element der Anmuth und Lieblichkeit hervor. Wir werden in die zarten, häuslichen Verhältniſſe des Lebens eingeführt, und hier zeigt ſich Dürer als Meiſter, der wenig ſeines Gleichen hat. Kompoſitionen von vorzüglicher Schönheit ſind: „Joachim und Anna, die Geburt Mariä," eine Darſtellung voll anziehender Naivetät. Wir werden gleichſam in eine nürnbergiſche Wochenſtube geführt, in eine zahlreiche Verſammlung von Frauen und Mägden, und werden unwillkürlich an eine ähnliche Darſtellung desſelben Gegenſtandes von Ghirlandajo erinnert. — In den Jahren von 1512 — 1520 war er abwechſelnd bald mit dem Pinſel, bald mit dem Grabſtichel beſchäftigt, oder er zeichnete die Fülle ſeiner Gedanken auf Holzſtöcke, um ſie von Andern ausarbeiten zu laſſen. Die Holzſchneidekunſt erhielt durch ihn eine bedeutende Vollkommenheit.

Jene trockenen, steifen und ärmlichen Arbeiten Wohlgemuths nehmen hier eine andere Gestalt an, Zeichnung, Licht und Schatten sind bestimmt, die Umrisse haben mehr Geschmack und Biegsamkeit. In der gleichen Zeit erschien eine Reihe von Kupferstichen mit Darstellungen von Madonnen und Aposteln. —

Im Jahre 1520 machte er in Begleitung seiner Frau eine Reise in die Niederlande, kam mit vielen Künstlern und berühmten Männern zusammen; es scheint aber, daß die dortigen Meister keinen besondern Eindruck auf ihn machten. Nach seiner Rückkehr in seine Vaterstadt, die im Jahre 1521 erfolgte, erscheint er als Künstler, je mehr er sich dem Ziele seines Lebens näherte, um so größer und vollendeter. Nicht das Geräuschvolle der Komposition, noch das Lebendige der Farben, was ihn in seinen frühern Jahren befriedigt hatte, ist in seinen spätern Werken sichtbar. Einfache Größe und Wahrheit ist das Ziel, wonach er jezt strebte, und das Gelingen dieser Aufgabe sieht man in zwei großen, zusammengehörigen Werken vom Jahre 1526, das eine mit dem Apostel Paulus und Evangelisten Markus, das andere mit dem Apostel Petrus und Evangelisten Johannes, vier lebensgroßen Figuren. Diese zwei Bilder sind das lezte großartige Werk, das lezte von Bedeutung, das unser Meister geschaffen hat. Im Jahre 1528 starb er. —

Albrecht Dürer zeichnete sich nicht durch jene gemüthlich ideale Richtung aus, die wir bei den schwäbischen Malern, namentlich bei Schongauer und Zeitblom, treffen, sondern er zeigt in seinen Werken denjenigen Charakter, den seine mehr verständige Richtung und seine reichere Phantasie bewirkten. Ihm war die Wahrheit der Auffassung, der Ausdruck des Lebens in seiner Mannigfaltigkeit, Kraft und Strenge weit wesentlicher, als die Anmuth und Lieblichkeit frommer Stimmungen. Das individuell Wirkliche darzustellen, hielt er für seine Hauptaufgabe, nicht sowohl das besonders Edle und Schöne, als vielmehr das überall Bestimmte und Eigenthümliche, das in der Gestalt sich verkörpernde Innerliche an Allem, selbst am Häßlichen und bis ins Verzerrte, wo zulezt die Wahrheit mit der Schönheit zu Ende geht. Darum steht seine Kunst, troz aller Härten in der Zeichnung des Nackten und der Gewandung, troz der

Mängel der außerordentlichen Färbung, so hoch und angesehen bei Mit- und Nachwelt. Seine Figuren in seinen Bildern sind wie wirkliche Menschen, die zusammen reden. Ein jeder ist so eigenthümlich gestempelt, daß man ihn aus einem großen Haufen heraus kennen würde, ein jeder so aus der Mitte der Natur genommen, daß er ganz und gar seinen Zweck erfüllt. Keiner ist mit halber Seele da, wie man es öfters auf sehr zierlichen Bildern anderer Meister späterer Zeiten sehen kann; jeder ist im vollen Leben ergriffen und so auf die Tafel gleichsam hingestellt. Wer klagen soll, klagt; wer zürnen soll, zürnt; wer beten soll, betet. Alle Figuren reden und reden laut und vernehmlich. Kein Arm bewegt sich unnüz, oder blos zur Füllung des Raumes, oder um das Auge zu ergözen. Alles ist an seinem rechten Plaze und spricht uns mit Macht an, daß der Sinn und die Seele des Ganzen recht fest und bleibend unserm Geiste sich einprägt. Vergleichen wir die Maler des 17. und 18. Jahrhunderts mit unserm Albrecht Dürer und überhaupt mit allen alten, ächt deutschen Malern, so kommt es uns vor, als ob leztere die Malerkunst weit ernsthafter und würdiger, als eine wichtige, heilige Sache behandelt hätten. Wir sehen sie gleichsam ernstlich nachdenkend vor ihren angefangenen Bildern stehen, bedächtlich überlegen, welche Mienen und Stellungen den Zuschauer wohl am stärksten und sichersten ergreifen und seine Seele beim Anblicke am mächtigsten bewegen möchten, und wie sie dann mit inniger Theilnahme, mit Liebe und Ernst die ihrer lebhaften Phantasie befreundeten Wesen auf die Tafel treu und langsam auftragen. In späterer Zeit scheint sich dieser Ernst, diese Theilnahme verloren zu haben. Man arbeitete für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern angenehm unterhalten und gekizelt sein wollten; man strebte, ein Gemälde aus recht vielen bunten, lieblichen, täuschenden Farben zu machen; man haschte nach Effekt durch Licht und Schatten, durch wizige und originelle Gedanken und Einfälle. Aber leider scheinen alsdann die Menschenfiguren öfters nur um der Farben und des Lichtes willen, ja man könnte sagen, als ein nothwendiges Uebel im Bilde zu stehen. Die Kunst stieg von ihrem erhabenen Standpunkt herab und übte ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne.

Eine derartige glänzende, gleißende Schönheit darf man allerdings in Albrechts Figuren und Bildern nicht suchen, auch keine künstliche Anordnung, wie bei andern Künstlern. Unbefangene Einfalt und tiefer, seelenvoller Ausdruck charakterisiren all seine Bilder und entschädigen für das Mangelhafte hinlänglich. Er spricht in all seinen Werken sein gesundes, reines Gemüth aus. Wir möchten ihn einem Redner vergleichen, der sich durch Gedankenreichthum und Tiefe der Gedanken auszeichnet, der aber seine Worte nicht zierlich und wohlklingend zusammenstellt und am Ende gar noch eine widerliche Aussprache hat. Der Vernünftige wird den Redner bald wegen der Tiefe und des Reichthums seiner Gedanken zu schäzen wissen und ihm unwesentliche Mängel gerne nachsehen. Allerdings ist die Zeichnung, besonders des Nackten und der Gewandung, hart bei Dürer, seine Färbung hat mannigfache Mängel, sie ist nicht eine Nachahmung der vollen, kräftigen Weise, in der uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint; es ist vielmehr ein Spiel der Phantasie in Glanz und Licht, welches das Auge auf magische Weise reizt, aber nicht die eigentliche Schönheit und Wahrheit der Gegenstände schauen läßt; Dürer konnte der allgemein phantastischen Richtung seiner Zeit nicht entsagen; fast in all seinen Werken zeigt sich sein Hang zum Phantastischen; am widerlichsten spricht uns aber an, daß er alle Figuren, selbst in geschichtlichen Darstellungen unserer heiligen Religion, in die Tracht seiner Zeit kleidet und allen die altfränkischen Kleider anlegt. Allein wir müssen wohl bedenken, Albrecht sucht seinen Bildern seinen Athem, seinen Geist einzuhauchen, und darum hüllt er sie in die bekannten, geliebten Formen seiner Welt und seines Gesichtskreises. Damals war der Deutsche noch ein ganz eigenthümlicher, ausgezeichneter Charakter. Und diesen ächt deutschen Charakter, dieses ernsthafte, gerade, kräftige Wesen des Deutschen weiß Albrecht seinen Bildern in der Gesichtsbildung und im ganzen Aeußern zu verleihen. Später ist dieser fest bestimmte deutsche Charakter und ebenso auch die deutsche Kunst verschwunden. Und gerade das macht unsern Albrecht groß, daß er ein vaterländischer, ächt deutscher Künstler ist. Hätte er den Raphael und seine ideale Schönheit nach-

geahmt, wir hätten keinen Dürer mehr; ſein Blut war ein deutſches und kein italieniſches. Er war nicht für die Erhabenheit und das Ideale Raphaels geboren, er hatte daran ſeine Freude und Luſt, uns die Menſchen zu zeigen, wie ſie wirklich um ihn her waren, und das iſt ihm vortrefflich gelungen. Dennoch haben Dürer und Raphael bei genauerer Betrachtung ihrer Werke Etwas mit einander gemein, das nemlich, daß beide ganz einfach und ohne Umſchweife das innere Seelenleben des Menſchen klar und deutlich vor Augen führen. Freilich hat unſer deutſcher Maler nicht das Weiche, die ſchönen, zarten, idealen Formen Raphaels; im Gegentheil, er hat Etwas Steifes, Trockenes. Man findet bei ihm nicht jene himmliſche Schönheit, mit der man bei den Werken Raphaels ſo zu ſagen überfüllt wird, und bei deren Anblick man lieber ſchweigen als ſprechen möchte und ſich ſo ſelig fühlt. Die Bilder unſeres Dürer befriedigen und ſättigen nicht. Dennoch verdient er, wegen des unerſchöpflichen Reichthums ſeines Geiſtes, wegen ſeiner feinen Auffaſſungsgabe, mit der er das Leben bis in ſeine feinſten Nüancen zu verfolgen wußte, wegen ſeines lebhaften Gefühls für das Feierliche, wie für die Aeußerungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit, und beſonders wegen des Adels ſeiner Geſinnungen und ſeines ſittlichen Bewußtſeins, wodurch ſeine Darſtellungen ein ſo würdevolles, anziehendes Gepräge erhalten, mit Recht den größten Meiſtern zur Seite geſtellt zu werden. Selbſt Raphael fühlte ſich, nach dem Berichte Vaſari's, geiſtig mit Dürer verwandt, und betrachtete mit Wohlgefallen die redlichen und treuen Arbeiten des alten Deutſchen. Wie ſehr die Italiener unſern Dürer zu ſchäzen wußten, beweist eine Aeußerung Raphaels, die er beim Anblick eines ſeiner Gemälde gethan haben ſoll: „Wahrlich," ſoll er ausgerufen haben, „dieſer würde uns alle übertreffen, wenn er, wie wir, die Meiſterwerke der Kunſt vor Augen hätte." Nicht minder zeigen auch die vielen Nachbildungen, welche die Italiener nach ſeinen Kupferſtichen herausgaben, wie hoch ſie die Werke Dürer's ſchäzten. Und wie unſere Zeitgenoſſen den berühmten Meiſter zu würdigen verſtehen, das hat der Albrecht Dürer-Verein, der ſich in Nürnberg gebildet hat, bewieſen. Durch deſſen Bemühung wurde des Königs Ludwig von Bayern Vor-

schlag, zur dritten Säkularfeier des Künstlers eine broncene, lebensgroße Statue desselben in seiner Vaterstadt zu errichten, soweit in Ausführung gebracht, daß am 7. April 1828 der Grundstein auf dem Milchmarkte Nürnbergs, wo das Haus stand, in dem Dürer geboren wurde, lebte, wirkte und starb, feierlich gelegt werden konnte. Künstler aus allen Gegenden eilten zu dieser Feier herbei, und auch in andern Städten Deutschlands wurde dieses Fest gefeiert. Von den Werken Dürers sind leider viele durch Unglück oder Versehen zu Grunde gegangen; aber doch finden sich, nach 300 Jahren, noch viele im besten Zustand in und außer Deutschland. Am gelungensten sind seine einfachen Darstellungen. —

Dürer hatte eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern und Nachahmern. Dieselben suchten jedoch mehr, wie dies öfters der Fall ist, den Styl und die Darstellungsweise des Meisters sich anzueignen, und erreichten ihn annäherungsweise in einer gewissen einfachen Tüchtigkeit; ohne jedoch den tiefen Geist des Meisters zu erfassen, weßhalb man in ihren Werken meistens den Ernst der sittlichen Gesinnung und die Tiefe der eigenthümlichen Auffassung des Meisters vermißt. Auch tritt jenes phantastische Element der Zeit in ihren Bildern in einer sehr auffallenden Weise hervor. Hauptsächlich ist dies der Fall in den Werken des Hans von Kulmbach, in den merkwürdigen Teufelsgestalten des Heinrich Aldegrever, welche in seiner Darstellung des jüngsten Gerichts zu sehen sind, und in der schönen, phantastischen Morgenlandschaft des geistreichsten unter Dürers Schülern, des Albrecht Altdorfer, welche man auf einem Bilde, „Madonna mit dem Kinde," erblickt. Der Hang zum Phantastischen äußerte sich zwar auch schon früher in der nordischen Kunst, wenn gleich nur selten und in mehr untergeordneten Beziehungen, wie z. B. in einigen Werken Johann van Eycks, in der Darstellung der apokalyptischen Vision Hemlings, in den Bildern des Hieronymus Bosch; er tritt aber viel stärker bei den deutschen Künstlern am Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervor. Derselbe läßt sich allerdings im Allgemeinen aus der nordischen Natur erklären. Während nemlich im Süden die reine Luft, der blaue, heitere Himmel, die

anmuthsvollen Bergzüge, die üppige, reiche Vegetation das Auge und Gemüth des Beschauers beruhigen und befriedigen, reizt die über ein halbes Jahr im Todesschlummer liegende und ihres Schmuckes beraubte Natur, der meist düstere, mit dicken Wolken bedeckte Himmel und die düstern in den Thälern sich lagernden Nebel den Geist zu eigener Thätigkeit, die todte Natur mit selbstgeschaffenen Gebilden zu beleben und zu bevölkern. Daher denn die vielen Mährchen des Nordens, von denen Italien und Griechenland nichts wissen, und welche von den Mährchen des Orients so bedeutend abweichen; daher denn die wunderlichen Spiele der Phantasie in unserer mittelalterlichen Baukunst und Malerei und in den bildenden Künsten überhaupt. Warum aber dies phantastische Element am Ende des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts in so auffallend starker Weise hervortritt, das läßt sich nicht mehr blos aus klimatischen Verhältnissen erklären, davon muß der Grund ein anderer, tieferer, im Geiste der Zeit gelegener sein. Der Geist des Subjektivismus, der sich in dieser Zeit immer mehr in der Wissenschaft geltend machte und durch die Reformation zur vollen Geltung gelangte, äußerte sich auch auf dem Gebiete der Kunst. Die kirchliche Tradition, Anschauungsweise und Formen wurden verlassen und verworfen, der Geist entschlug sich der kirchlichen Banden, und der entfesselte sah sich auf selbstständige Forschung angewiesen, und der ehedem so fruchtbare, schöne, kirchliche Boden, der vom Süden in den Norden verpflanzt worden, nun aber mit Einemmal weggeschafft und öde und leer gemacht war, mußte, wenn er nicht todt und öde daliegen sollte, von der Phantasie mit neuen Bildern ausgestattet und belebt werden. Daher kommt es denn auch, nach unserer Ansicht, daß die nordische Kunst nie jene klassische Reife, wie die italienische, erlangte. Das Suchen und Haschen nach Neuem, bisher noch nicht Dageweſenem, die bei den Kunstwerken in den Vordergrund tretende Verstandesthätigkeit und die aufgeregte Phantasie verdrängten die hohe Einfalt und gemüthliche Frömmigkeit der frühern Zeit und entschädigen uns kaum durch den größern Reichthum der behandelten Gegenstände. Die deutsche Malerei wurde verkümmert durch das Princip des Subjektivismus und die Nachahmung des italienischen Styls. Dies Princip

des Subjektivismus tritt zum Theil schon in den Werken Dürers und außer seinen bereits genannten Schülern auch in denen des Bartholomäus und Hans Sebald Beham, Hans Scheuffelin, Nikolaus Glockendon, Michael Schwarz, Melchior Feſele, am entſchiedenſten aber in den Werken des Lukas Cranach hervor (1472 — 1553). Er wurde zu Cronach im Bambergiſchen und nicht in Weſtphalen, wie Einige meinen, geboren, und iſt unter dem Namen „der Maler Lukas" bekannt. Schon in ſeinem dreiundzwanzigſten Jahre wurde er ſächſiſcher Hofmaler und diente als ſolcher dem Churfürſten Friedrich dem Weiſen, ſeinem Bruder Johann dem Beſtändigen und Johann Friedrich dem Großmüthigen. Er ging ſo für Franken faſt ganz verloren, übte aber deſto größern Einfluß auf Sachſen und kann der Stifter der ſächſiſchen Schule genannt werden, die im Grunde die nemliche Richtung wie Albrecht Dürer verfolgte, und die nach Sachſen verpflanzte fränkiſche Schule genannt werden könnte. Er hat die einfach unbefangene Auffaſſung der Natur mit Albrecht Dürer gemein; auch das Element des Phantaſtiſchen findet ſich bei ihm; dagegen iſt ihm ſtatt des tiefen Ernſtes und der großartigen Kraft, die wir bei Dürer treffen, mehr eine naive Heiterkeit und eine weichere Anmuth eigen. Er war daher mehr für ruhige Gemüthszuſtände, als für die Darſtellung heftiger Leidenſchaften geeignet. Sein Hauptbeſtreben ging auf möglichſt treue Nachahmung der Natur. Vom Jahre 1521 an bekannte er ſich zur Lehre Luthers und war ſein perſönlicher Freund, wie auch Melanchthons, Bugenhagens, Juſtus Jonas und Anderer. Von da an erhielt die Kunſt bei ihm eine eigenthümliche Richtung, er accommodirte ſich den neuen Zeitverhältniſſen und arbeitete im Dienſte der neuen Glaubensrichtung. Es zeigt ſich daher in ſeinen Werken ein Gegenſaz zwiſchen dem althergebrachten, chriſtlichen, volksthümlichen und dem neuen Geiſte der Reformatoren. Faſt auf all ſeinen Bildern ſieht man deßhalb das Porträt Luthers oder Melanchthons, oder eines andern Reformators, oder das Cranachs ſelbſt angebracht. So zum Beiſpiel iſt auf dem Gemälde des Hauptaltars in der Stadtkirche zu Wittenberg das Abendmahl, die Taufe, Beicht und Predigt dargeſtellt; die Geiſtlichen, welche dieſe heiligen Handlungen verrichten, ſind die Bild-

niſſe der vorzüglichſten Reformatoren. Auf dem rechten Flügelbild ſpendet Melanchthon die Taufe im Beiſein eines Aſſiſtenten und dreier Pathen. In dem Beichtvater auf dem linken Flügel erblickt man das Porträt des Bugenhagen, der mit Ernſt und Würde einen Reuigen, mit dem Schlüſſel in der Rechten, entſündigt, und einen Unwürdigen, mit dem Schlüſſel in der Linken, zurückweist. Auf einem Unterſazbilde predigt Luther von der Kanzel herab. Man ſieht hier und fühlt es ſchmerzlich, daß dieſe Bilder nicht aus warmer, wahrer Begeiſterung für dieſe heiligen Gegenſtände entſtanden ſind, ſondern daß dieſe Gegenſtände mehr um der Perſonen willen, um die Porträte der berühmteſten Reformatoren anbringen zu können, gewählt wurden. — Ebenfalls ein Erzeugniß der neuen Glaubensrichtung iſt die Geißelung Chriſti, wo die Porträte von Luther, Melanchthon, Juſtus Jonas und Paul Eber angebracht ſind; ebenſo das große Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar, das auf dem Mittelbilde den gekreuzigten Heiland darſtellt; auf der einen Seite ſteht Johannes der Täufer, Cranach und Luther, auf der andern der Erlöſer als Sieger über Tod und Teufel, auf den Seitenflügeln ſind die Bildniſſe der Familie des Churfürſten Friedrichs des Großmüthigen angebracht. — Nicht ſelten nahm Cranach auch Geſtalten der antiken Mythe zu ſeinem Gegenſtande; auch an poetiſchen, humoriſtiſchen, mährchenhaften Darſtellungen fand er eine Freude, was ſein Jugendbrunnen im Berliner Muſeum beweiſt. Eine Menge alter Weiber wird auf Wagen, Roſſen, Karren u. ſ. w. herangeſchleppt und mühſam in das weite Baſſin eines Springbrunnens gethan. Auf der andern Seite erſcheinen ſie als feine, junge Mädchen, die im Waſſer allerlei Unfug treiben. Mit köſtlichen Kleidern angethan, erſcheinen ſie beim Feſtmahl, und von da gehts zum Tanz, wobei die nicht jung gewordenen Männer mit ihren grauen Bärten ſonderbar kontraſtiren. —

Lukas Cranach hat, und ebenſo ſein Sohn Lukas der jüngere, den eigentlich kirchlichen Boden verlaſſen, und ſo mußte ſeine Kunſt verkümmern. Wie die gothiſche Architektur auf einmal ſtockt und ihre prachtvollſten Tempel unvollendet blieben, immerhin aber noch grandioſe Denkmäler ſind, ſo ſank auch die Malerei, nachdem das Zauberband der kirchlichen Auktorität zerriſſen

und eine große Trennung zwiſchen den Organen des großen Körpers eingetreten war. Die Kunſt ging aus den Händen der Päbſte und der Kirche in die Hände der Fürſten und vornehmen Herren, verweltlichte immer mehr, und wurde zur Dienerin der Launen der Großen herabgeſezt. Wie dies im Allgemeinen, ſo war es auch bei Lukas Cranach der Fall. Wir treffen in ſeinen Werken nicht mehr die frühere Begeiſterung für chriſtliche, kirchliche Gegenſtände; er benüzt die Kunſt zu Parteizwecken. Nicht einmal eigentlich hiſtoriſche Kompoſitionen war er zu liefern im Stande. Seine Geſtalten ſtehen meiſt kalt und beziehungslos hinter, neben und über einander, und bilden kein geſchichtliches Gemälde. Seine Malerei iſt mehr genreartig und die chriſtlichen Gegenſtände ſind nicht ſo faſt Zweck, als Mittel ſeiner Darſtellungen. Seine größte Stärke beſaß Cranach im Porträtiren. All ſeine Porträte zeichnen ſich durch ſprechende Aehnlichkeit und außerordentlichen Fleiß aus. Auch Thiere malte er vortrefflich; mit gemalten Hirſchen und Wildſchweinen täuſchte er Hunde; ſeine Haſen, Pfauen, Hahnen, Rebhühner ſchienen zu leben. Er iſt ein getreuer Nachahmer der Natur, der nicht blos die Mannigfaltigkeit und Wahrheit derſelben, ſondern auch das Charakteriſtiſche rein und kräftig auszudrücken verſteht. Man braucht, um ſich hievon zu überzeugen, nur das Porträt Luthers oder ſein eigenes anzuſchauen; aus denſelben ſpricht lebendige Wahrheit. Dazu kommt noch eine ſehr ſorgfältige Ausführung ſeiner Bilder und ein ſo friſcher Farbenauftrag, daß man glauben könnte, ſie ſeien erſt gemalt worden. Die Umriſſe in ſeinen Bildern ſind mehr ſtreng als richtig.

Cranachs Bilder haben, mehr oder weniger, einen bänkelſängeriſchen Humor, ſo daß man ihn den Hans Sachs der Malerei nennen könnte. Seine Vortragsweiſe erinnert an Volksbücher und Volkslieder. Gemüthlichkeit und Härte, weiche und dennoch flache Modellirung, Sinn für weibliche Zartheit und doch Etwas Rohes, Farbenſchönheit und größter Verſtoß gegen Harmonie, Aufgaben der tiefen Poeſie, des Perſpektiviſchen, und doch höchſt unplaſtiſche Haltung, Phantaſtiſches und eine ſpießbürgerliche Altklugheit; dieſe Gegenſäze miſchen ſich bei ihm wie bei keinem. In ſeinen Bildern ſieht man mehr häßliche als ſchöne

Figuren; besonders kontrastirt die Rohheit männlicher Gestalten sehr scharf gegen die zarten Züge der Frauen, welche oft gemüthlich, unschuldig, fromm und voller Einfalt, aber auch mit ihren verschobenen Gesichtern, überkleinem Munde, dicken Stirnen und langen, seelenvollen Augen sich duzendweis so ähnlich sehen, als gehörten sie alle zu einer und derselben Familie. Außer Deutschland finden sich wenige Gemälde von ihm, die meisten besizen die sächsischen Herzogthümer und das Königreich Sachsen.

Die nemliche Richtung, wie Lukas Cranach, verfolgte auch Nikolaus Manuel (1484 — 1530). Derselbe wird gewöhnlich, als der Richtung Schongauers und Schaffners ergeben, der sogenannten schwäbischen Schule angereiht. Obwohl seine Jugend- und Bildungsgeschichte zu wenig bekannt ist und nur auf Vermuthungen beruht, so soll er doch, wie Dr. Grüneisen meint, nach vollendeter Lehrzeit die Schule des Martin Schongauer in Colmar besucht haben, welche nach dem Tode jenes Meisters in seinen Schülern und Brüdern fortblühte. Er kam allerdings, das wird man mit ziemlicher Gewißheit aus seiner technischen Behandlung und Ausführung schließen dürfen, in nahe Berührung mit den oberdeutschen Meistern. Für das eben angedeutete verwandtschaftliche Verhältniß spricht auch der Umstand, daß der ältere H. Holbein sich in der spätern Zeit seines Lebens von Augsburg nach Basel begeben hatte und dort thätig war. Sichere Kunde hat man über seine Beziehung zur venetianischen Schule. Ridolphi zählt ihn unter Titians Schüler. Nach Grüneisen wäre er im Jahre 1511 nach Venedig gekommen, wo damals Titian schon war. Hier, in Italien, legte er die steife Art der deutschen Zeichnung ab, eignete sich eine richtigere Auffassung der Form an, sowie eine freiere Behandlung der Farbe; doch dauerte bei unserm Emanuello Tedescho die Kraft der deutschen Technik und Karnation fort. Was seine formelle Seite betrifft, so kann man diesen Künstler allerdings den oberdeutschen Meistern beizählen. Er unterscheidet sich aber wesentlich von ihnen in Beziehung auf seine geistige Richtung, die bei der Entwicklung der christlichen Malerei nicht außer Augen gelassen werden darf, im Gegentheil von größter Bedeutung und Wichtigkeit ist. Nikolaus Manuel hat nicht blos den kirchlichen

Boden verlaſſen und ſich den Reformatoren angeſchloſſen, er ging noch einen Schritt weiter, als Lukas Cranach, indem er mit beißender Satyre die geiſtlichen Zuſtände und Bedürfniſſe jener Zeiten ſchilderte und verſpottete. Als Beiſpiel mag eine meiſterhaft entworfene Zeichnung dienen, welche ſich im Beſiz des Herrn Grüneiſen in Stuttgart befindet. Es iſt die Auferſtehung des Herrn dargeſtellt; ſtatt der römiſchen Krieger, welche das Grab bewachen, ſind hier Pfaffen und Mönche die Hüter, welche mit Nonnen und Dirnen umherſizen und entſezt beim Anblick des Herrn auseinanderfahren. Aehnliche ſatyriſche Anſpielungen auf die kirchlichen Gebrechen der Zeit finden ſich auch in andern Werken Manuels, beſonders in ſeinem großen Todtentanz, der auf die Kirchhofmauer des Dominikanerkloſters zu Bern, ſüdöſtlich von der Kloſterkirche, gemalt war (zwiſchen 1514—1522). In dieſen Kompoſitionen ſpricht ſich eine freie, gewaltige Ironie über die Erſcheinungen des Lebens aus. Die vier erſten Darſtellungen ſind: die Austreibung aus dem Paradies, die Geſezgebung auf Sinai, die Erlöſung auf Golgatha und der Auferſtehungsruf zum Weltgerichte. Darauf folgen der Pabſt und die geiſtlichen Würden, Kaiſer und König mit der weltlichen Abſtufung der Stände, bis zu den Juden, Heiden und Türken. Zulezt kommt die Predigt, worauf der Prediger von der Kanzel herab den Todtenkopf darhält, während die ganze umgebende Gemeinde auf dem Boden liegt, Jeder mit einem Pfeil durch die Stirne getroffen. Voran der Tod mit Köcher und Bogen, und mit ſeiner Sichel ausholend; rückwärts ein alter, weitgeäſteter Baum, deſſen Stamm zur Hälfte von der Art gefällt iſt, und aus deſſen Zweigen eine Menge von Menſchen herabſtürzt. Es ſind im Ganzen ſechsundvierzig Darſtellungen, von denen einundvierzig den eigentlichen Todtentanz bilden. Die zu Grund liegende Idee iſt die Veranſchaulichung der Nothwendigkeit und Gleichmäßigkeit des Todes bei allen Menſchen; zugleich iſt er aber auch eine derbe Satyre auf den kirchlichen Zuſtand des Jahrhunderts. Das Spaßhafte, Stechende bricht überall hervor; der Tod ſpielt bald den Derben, bald den Höflichen, bald den Kämpfer, bald den Tänzer, nimmt dem Pabſte die Tiare vom Haupt, dem Maler den Pinſel aus der Hand, marſchirt mit dem

Kriegsmann, buhlt mit der Dirne, und bedient sich der verschiedensten, besonders musikalischen Hülfsmittel, um seine Beute zu erhaschen. Der Tod ist stets die Hauptfigur. Während er im Holbein'schen Todtentanz mehr in den Hintergrund tritt, ragt er hier über all seine Opfer empor. Die technische Behandlung und Ausführung ist vortrefflich. Das Unschöne, Verzerrte, Abschreckende des Gerippes, wie das Harte, Steife, Unlebendige in den Gestalten und Bewegungen, ist, Ersteres auf die sinnigste Weise, Lezteres beinahe ganz vermieden. Der Tod erscheint nirgends als der bloße Knochenmann, sondern die Gliedmaßen gewinnen eine mehr runde, erfüllte Gestalt. Die Stellungen sind natürlich, die Bewegungen lebendig und zierlich, ohne der gehörigen Kraft zu ermangeln. Dasselbe zeigt sich auch an den übrigen Gestalten, die indeß nicht alle mit gleicher Trefflichkeit ausgeführt sind. Wir ersehen, daß Manuel den kirchlichen Boden verlassen hat, daß die christlich-kirchliche Anschauung und Auffassung, die den frühern Meistern eigen war, bei ihm nicht nur nicht in den Vordergrund, sondern gegen das Menschliche und Natürliche in seinen mannigfaltigen Richtungen und Erscheinungen sogar in den Hintergrund tritt. Jede Seite des Lebens wußte er richtig und naturgetreu aufzufassen und darzustellen (was seine Bauernhochzeit und sein Todtentanz beweisen); das hat er mit Dürer und Cranach gemein. Während aber bei diesen Meistern mehr das phantastische Element hervorsticht, ist es bei Manuel das satyrische. Dazu kommt noch sein nahes Verhältniß mit der italienischen Kunstwelt und sein getreues Nachahmen der italienischen Meister. Zwar standen auch andere und mitunter ältere Meister im Verkehr mit Italien; so durchreiste ja Dürer Italien, und Schön soll Briefe mit Vanucci von Perugia gewechselt haben. Aber in eine der südlichen Schulen gingen sie nicht. Manuel ist wohl der erste deutsche Schüler Italiens. Die italienische Kunst begann überhaupt am Ende des 15. und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihren Einfluß auf die deutsche zu äußern. Schon bei den Schülern Dürers, und besonders bei den Niederländern, bemerkt man eine Vermischung des Styls. Dürer selbst neigte sich in seinen lezten Werken zu einer gewissen Nachahmung der italienischen Malerei

hin; allein dieſelben ſind noch mit der Innigkeit und Tiefe der altdeutſchen Kunſt vermählt, wovon ſich in der Folge im Gemiſche von italieniſch-deutſchem Style nach und nach jede Spur verlor. Die Deutſchen legten ihr charakteriſtiſches Weſen ab, ſtrebten nach ſchönern Formen und einer größern Energie des dramatiſchen Ausdrucks, ahmten daher den Ausdruck Raphaels, die Farbenpracht der venetianiſchen Schule, das Zauberlicht des Correggio nach, und wollten ſo zur höchſten Vollkommenheit gelangen. Sie bedachten nicht, daß das Betrachten und Nachahmen aller Vollkommenheiten und Vorzüge der beſten Meiſter aller Zeiten noch nicht den Geiſt verleiht, der den Künſtler zum Künſtler macht. Die Periode der eigenen Kraft iſt vorüber. In ihrem kräftigen Mannesalter hatte die deutſche Kunſt herrliche Werke aus ihrem kräftigen Weſen heraus geſchaffen. Nun will man durch ärmliches Nachahmen und klügelndes Zuſammenſezen den Mangel des Talents zudecken und Genialität erzwingen, aber kalte, trockene, charakterloſe Werke ſind die Frucht davon. Die deutſche Kunſt iſt einem alternden, greiſen Künſtler zu vergleichen, deſſen Phantaſie nicht mehr lebendig, deſſen ſchöpferiſche Geiſteskraft geſchwächt und gelähmt iſt. An Krücken ſehen wir die Kunſt ſo zu ſagen dahinwanken. Die Künſtler ſuchen das Gemüthvolle der alten Meiſter beizubehalten, dagegen ihre Härten zu vermeiden, die Geſtalten richtiger und voller zu bilden, und wirklich erreichten ſie es auch, dem Auge mannigfach wohlgefällige Bilder vorzuführen. Aber mit der Naivetät der alten Darſtellungen war auch ihr innerliches, geheimnißvoll ergreifendes Weſen verſchwunden. Die nordiſche Natur war nicht im Stande, beſaß nicht innerliche Kraft genug, die geiſtige Tiefe eines Raphael zu erfaſſen und jenen idealen Standpunkt zu erreichen. Daher nehmen wir ein mühſames Abringen nach ſchönen Formen wahr, was die ärgſten Ausſchweifungen zur Folge hatte. Und wenn auch manche Werke eine gewiſſe äußere Vollkommenheit zeigen, ſo laſſen ſie doch das Gemüth leer und kalt. Die bedeutendſten Künſtler, welche dieſe Richtung verfolgen, ſind:

Johann Mabuſe (geſtorben 1532). Er wurde nicht, wie Fiorillo meint, zwiſchen 1496 und 1500 geboren, und ſtarb auch nicht 1562, ſondern ſeine Geburt und ſein Tod fallen viel früher.

Sehr wahrscheinlich wurde er im Jahre 1469 geboren, denn anno 1499 malte er schon das Porträt des Prinzen Heinrich, nachmaligen Königs Heinrich VIII. von England, und zeigt sich hier schon als einen bedeutenden Meister. Dreizehn Jahre später war er schon so berühmt, daß Schorel zu ihm in die Lehre ging. Man muß zwischen seinen Werken, die er vor seiner Reise nach Italien und nach derselben vollendete, wohl unterscheiden. In seinen frühern Werken erscheint er als ein liebenswürdiger Nachahmer der Eyck'schen Schule. In Italien suchte er sich der alten Schule zu entwöhnen und die dortigen großen Meister, besonders den Leonardo und Michelangelo, nachzuahmen. Seine frühern Werke haben bisher nicht jene Berücksichtigung erfahren, die sie verdienen. Vielleicht hielt man dieselben nicht für hinlänglich beglaubigt; vielleicht hat aber auch die widrige Form der spätern in der verkehrten Nachahmung der Italiener befangenen Bilder von diesem Meister überhaupt abgeschreckt. Die Anzahl von Bildern, die er vor seiner Reise nach Italien ausführte, ist nicht unbeträchtlich und haben sich mehrere davon erhalten. Es zeigt sich in denselben, wie z. B. in einer Anbetung der Könige, Kreuzabnahme (leztere in der Privatsammlung des Königs der Niederlande) und mehrern andern, das religiöse Gefühl der Eyck'schen Schule in großer Reinheit und Wahrheit, verbunden mit einem Streben nach größerer formeller Schönheit in den erwachsenen Personen, sowie nach einer naturgemäßern Fülle der Körperformen. Seine spätern Bilder, namentlich sein neben der Marterſäule sizender Christus, sind ganz in der italienischen Weise ausgeführt und höchst manierirt. Mabuse war es hauptsächlich, der nach seiner Heimkehr aus Italien die späterhin auf Kosten des guten Geschmacks nur zu sehr herrschend gewordenen allegorischen Darstellungen in das Gebiet seiner vaterländischen Kunst einführte. Ueberhaupt ging durch ihn und diese neue Richtung der den Niederländern eigenthümliche Natur- und Formensinn verloren und die Kunst artete in leere Verzerrungen, Uebertreibungen und Mißtöne aus. —

Bernhard van Orley schloß sich anfangs der nationalen Richtung an. Dies zeigt ein schönes, wohlerhaltenes Bild aus des Meisters früherer Zeit im Brüsseler Museum. Es ist ein

Flügelbild von beinahe lebensgroßen Halbfiguren. Das Mittelbild zeigt Christi Leichnam, von den Frauen und Freunden beweint. Maria umfaßt den Körper ihres göttlichen Sohnes, sich über denselben hinbiegend, und ist von tiefem Schmerz ergriffen. Sehr schön ist der Kopf des Johannes und voll Ausdruck des größten Mitleids. Der goldene Grund ist von etwas brauner Farbe gedämpft. Es gehört dies Bild offenbar zu den frühern Leistungen Orley's, wo er noch mehr der vaterländischen Art und Weise und einer tiefern Empfindung, als dem spätern Einfluß der Italiener folgte. In seinem jüngsten Gerichte in der Kirche St. Jakob zu Antwerpen, in seinem Bildnisse des heiligen Lukas und der Jungfrau Maria erkennt man ganz deutlich die Nachahmung der italienischen Schule, obwohl sich im Ausdruck der Köpfe und in der Anordnung die Eyck'sche Schule verräth. Er war ein Schüler Raphaels und suchte auch dessen Styl nachzuahmen. Dies zeigt sich in einem großen Flügelbild, das in der Privatsammlung des Königs von Holland ist und die Geschichte Hiobs vorstellt. Es ist ein Kunstwerk voll Poesie und dramatischer Handlung. Die Zeichnung ist correct, edel und voll Ausdruck und erinnert an die besten Zeiten der römischen Schule, deren Einfluß unverkennbar ist; das Kolorit ist kräftig und wahr. Auf dem Flügel links ertheilt oben in der Luft Gott dem Satan die Erlaubniß, den gerechten Hiob zu versuchen. Gott ist mit einer Glorie, der Teufel mit einem blauen Lichte umgeben. Im Mittelgrund fällt der Feind in die Heerden und die Chaldäer treiben die Kameele fort; ganz im Vordergrunde sieht man Kriegsknechte um die Heerden, die schon geraubt sind, streiten. Auf dem großen Mittelbilde zeigt sich das Unglück in seiner ganzen Größe. Im Mittelgrunde sieht man im Festsaale die Töchter und Söhne Hiobs beim Mahle versammelt; da naht der Sturmwind, oben im Bilde als ein heranbrausendes hölliſches Heer dargestellt, und erschüttert die Grundpfeiler des Palastes. Alles bricht zusammen, die Schmausenden werden von den zerbrochenen Säulen und Mauertrümmern zerschlagen, und vergebens suchen sich Einige durch die Flucht zu retten. Einige Figuren sind ganz in den Vordergrund gebracht, wodurch dem ganzen Bilde ein merkwürdiges Leben und eine fast drastische Wahrheit verliehen

wird. Sehr schön ist in der Mitte einer der flüchtenden Söhne Hiobs; in vollem Laufe kommt er herangestürzt, aber da umklammert einer der zu Boden gestürzten Brüder seine Beine und zieht ihn mit ins Verderben. Nicht minder schön ist eine Frauengestalt; halb knieend, halb liegend hält sie in der rechten Hand eine silberne Weinkanne, welcher der Wein entströmt, mit der linken bedeckt sie, voll Entsezen zurückschauend, das Angesicht. Links über die Trümmer hin sieht man den opfernden Hiob, dem die Trauerposten gebracht werden; rechts in der Ferne sizt er nackt vor seinem brennenden Palaste, umgeben von seinen Freunden. Auf dem Flügel rechts endlich ist die Verherrlichung Jobs dargestellt. Er steht in reicher orientalischer Tracht vor seinem Palaste und hebt dankend Augen und Arme zum Himmel empor, eine Figur voll erschütternder Majestät. Aus dem Ganzen, wie auch aus den Gestalten anderer Bilder, erkennt man deutlich, daß es dem Künstler hauptsächlich darum zu thun war, dem Auge des Beschauers schöne Formen in mannigfacher Entwicklung vorzuführen. —

Johann van Schorel (1495 — 1562) war ursprünglich der Zögling des Mabuse. Im Jahre 1520 pilgerte er ins heilige Land, lernte in Italien die dortigen Meister kennen und nahm Vieles von ihnen, besonders aber von Raphael, an, wie Vasari versichert. Das Bild einer Madonna, das er in den zwanziger Jahren verfertigte, erinnert sehr an Raphaels Darstellungsweise; das auf ihrem Schooße stehende Christkind mit etwas mächtigen Formen mehr an Michelangelo, der dabei knieende Chorherr an die rein niederländische Weise der Behandlung. Seine weiblichen Köpfe, die voll Anmuth und Liebreiz sind, lassen deutlich den italienischen Einfluß erkennen. —

Martin Hemskerk (1498 — 1574) war der Schüler Schorels und malte vor seiner Reise nach Rom eine nicht unbedeutende Anzahl von Bildern ganz in der schlichten, gemüthvollen Weise seines Meisters. Eines seiner bedeutendsten Werke aus dieser Zeit ist der heilige Lukas, wie er die heilige Jungfrau, mit dem Kinde am Busen, abmalt; hinter dem Stuhle des Evangelisten steht eine mit Epheu gekrönte Figur, die Einige für das Porträt des Künstlers halten. Das Bild entspricht voll-

kommen der Manier Schorels. In Rom ſtudirte er die Antike und vorzüglich die Werke Michelangelo's. Der Styl in ſeinen ſpätern Werken weicht daher auffallend von dem ſeiner frühern ab; die eckigen Umriſſe ſind vermieden, die Behandlung iſt freier; dagegen zeigt ſich eine manierirte Nachahmung italieniſcher Meiſter, weßhalb Vielen ſein früherer Styl beſſer gefällt, der ſich dem des Schorel näherte. —

Endlich nennen wir, als die genannte Richtung verfolgend, den Lancelot Blondel und Michael Corcie. Lezterer war ein Schüler Orley's, bei dem er einen guten Grund legte. Es fehlte ihm aber an Talent und Originalität des Geiſtes; er reiſte daher nach Italien, nahm ſeine Zuflucht zum Studium der italieniſchen Meiſter, und beſonders in Rom ſtudirte er die Werke Raphaels mit der größten Aufmerkſamkeit, und glaubte dadurch die Originalität und Produktivität des Geiſtes erſezen zu können. Er brachte es aber nicht weiter, als zu einem glücklichen Nachahmer; auf den erſten Blick erkennt man, daß gerade ſeine ſchönſten Figuren in ſeinen Gemälden von Raphael entlehnt ſind.

Während die ebengenannten deutſchen Maler die Höhe der italieniſchen Meiſter hauptſächlich durch Nachahmung ihres Styls zu erklimmen ſuchten; während ſie nach einer an einer ſchönen Natur veredelten Zeichnung, nach geiſtreicher Anordnung, gefälliger Vertheilung und Belebung der Figuren und nach Grazie ſtrebten; während ſie, unfähig, all das zu faſſen, in ihrem Streben nur zu häufig mit dem Verluſt ihrer Eigenthümlichkeit, der deutſchen Einfalt und Frömmigkeit, der Gründlichkeit und Sorgfalt in Auffaſſung der Natur, aus Italien zurückkamen und ſich nicht ſelten ins Charakterloſe, Gezwungene, Manierirte verloren; zeichnen ſich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Johann von Calcar und mehrere Meiſter in Köln und der Umgegend, und unter dieſen beſonders Israel von Mecheln, durch treues Feſthalten an der alten Schule, durch den höchſt zarten und anmuthvollen Ausdruck und das lyriſche Element, das ſich in ihren Werken kundgibt, aus. Israel von Mecheln wurde ſogar für einen Schüler des Johann van Eyck gehalten, und Lamazzi läßt ihn, wegen der Aehnlichkeit ſeiner ſchönen Bilder mit denen Schongauers, aus der Schule dieſes Meiſters

hervorgehen. Außer diesen Kölner Meistern bewahrten sich von italienischem Einflusse frei und zeichneten sich durch große Selbstständigkeit aus: Anton Claessens und Quintin Messys. Ersterer folgte in der perspektivischen Anordnung, in der reichen Gruppirung, selbst in den einzelnen Tönen mehr oder weniger der alten Schule, aber es fehlt seinen Bildern die sanfte Harmonie des Ganzen. Diese Harmonie, sagt Schnaase, wird dadurch gestört, daß die Charakteristik und Naturwahrheit der einzelnen Gestalten zu sehr hervortritt, die nun durchaus grell und hart erscheint. Doch haben seine Bilder für Manchen einen Reiz, was wohl daher kommt, daß die porträtartigen Gestalten dieses Meisters uns die Welt des gemeinen Lebens zeigen. Sie üben daher eine Anziehungskraft, wie auch im Leben gewisse Gestalten, ohne besonders schön oder häßlich zu sein, blos durch den Ausdruck scharfen Verstandes oder unbeugsamen Willens. In der Akademie zu Brüssel findet sich von ihm ein jüngstes Gericht, dessen oberer Theil, nach der Versicherung Passavants, manches Gute hat. Doch ist hier nicht mehr die Einfalt der alten Schule zu bemerken; die moderne Manier ist schon überwiegend. —

Quintin Messys wurde im Jahre 1450 in Dunkelheit und Armuth zu Antwerpen geboren. Sein Vater starb frühzeitig und seine Mutter erzog ihn unter Mangel und Sorgen. Er kam zu einem Schmid in die Lehre, erkrankte in seinem zwanzigsten Jahre und lag lange Zeit auf dem Krankenlager. Während dieser Krankheit nun malte er auf Anrathen eines Freundes Bildchen und schenkte sie Kindern, wofür er von ihren Eltern seinen Unterhalt bekam. Von Tag zu Tag wuchs seine Fertigkeit, so daß er sich am Ende entschloß, ohne Anleitung eines Meisters sich auf die Malerei zu verlegen. Durch fleißiges Studium der Natur und der Werke berühmter Meister machte er auch in kurzer Zeit bewunderungswürdige Fortschritte. Seine Zeichnung ist sorgfältig und zeigt gründliches Studium der Anatomie und richtige Auffassung der Charaktere. Seine Färbung ist in Gluth und Wärme nicht die van Eycks und Hemlings, aber doch kräftig und reizend. Er selbst hielt sich nicht mehr strenge an die Weise der ältern niederdeutschen Meister, sondern suchte sich einen eigenen Weg und schuf so allerdings originelle Werke. Mit ihm

näherte ſich aber auch die niederdeutſche Schule ihrem Verfall. Wenn er auf der einen Seite in ſeinen Chriſtusköpfen, ſeinen Marien und andern heiligen Perſonen durch eine wunderbare geiſtige Feinheit und Zartheit, ſowie durch die Fleiſchfarbe und die Färbung der Gewänder, durch einen hellen, ſehr gebrochenen Ton die meiſten Maler ſeiner Schule übertrifft; ſo iſt er andererſeits wieder der erſte, welcher in ſeinen Henkern und ſonſtigen gemeinen Perſonen eine an die Caricatur grenzende Derbheit und Gemeinheit darſtellt, und in einigen Bildern von Geizigen und Liebenden als einer der Urheber der Genremalerei erſcheint. Während demnach die einen Maler dieſer Zeit durch Nachahmung des italieniſchen Styls und durch das Verfallen ins Manierirte und Charakterloſe zum Verfall der chriſtlichen Malerei in Deutſchland das Ihrige beitrugen, wirkten die andern durch das Herabſinken in die Genremalerei nicht minder nachtheilig auf die Kunſt ein.

Wenn wir uns von einem geliebten Freunde trennen ſollen, ſo iſt es uns faſt nicht möglich, nur ſo in aller Eile ihm ein Lebewohl zuzurufen und von ihm zu ſcheiden. Wir nehmen Abſchied von ihm und wenden uns dann zum erſtenmal entſchieden von ihm ab. Dann kehren wir aber nochmals um und thun dies zum zweiten- und drittenmale, um den Theuern nochmals ins Auge zu faſſen und ihm ein herzliches Lebewohl zu ſagen. Faſt ähnlich ergeht es uns, da wir von den berühmten Meiſtern und ihren herrlichen Bildern aus der klaſſiſchen Zeit der chriſtlichen Kunſt uns trennen ſollen. Es drängt uns, nochmals umzukehren, ſie vor unſer geiſtiges Auge hinzuſtellen, ſie nochmals kurz zu betrachten und, von ihrem Anblick geſtärkt und geſättigt, die Kunſtreiſe weiter fortzuſezen.

Wir haben im Bisherigen die Blüthezeit der chriſtlichen Malerei in Italien und Deutſchland betrachtet, und gefunden, daß der Geiſt des Chriſtenthums, wie er in unſerer heiligen Kirche lebt, dieſe höchſte Macht und Gewalt des menſchlichen Herzens, den Künſtlern Muth, Kühnheit und Geſchicklichkeit gab, ſo herrliche Werke auszuführen. Gott war in ihnen und wirkte aus ihnen heraus ſo ſchöne und liebliche Werke, an denen ſich die Nachwelt ſtets bilden, ergözen und erbauen wird. Die gläubigen Meiſter wurden von einer innern, göttlichen Kraft getrieben,

das, was in ihnen lebte, dem Auge der Beſchauer darzuſtellen; wie die Bienen, Ameiſen und Schwalben, die ihre Wohnungen bauen und ihre Häuſer mauern, von einer innern Macht getrieben werden, ohne zu wiſſen, warum und wodurch ſie es thun. Ein lebendiger, einfältiger Glaube, der Geiſt der Frömmigkeit und göttlichen Liebe lebte in den Geſchlechtern der vergangenen Jahrhunderte, und ſchon die bloße Erinnerung daran erfüllt uns mit Staunen, Verwunderung, Sehnſucht und inniger Wehmuth, wie ja auch der Greis an die entſchwundenen Tage ſeiner Jugend und männlichen Stärke mit Sehnſucht und Wehmuth zurückdenkt. Unendlich viele Bilder in tauſend verſchiedenen Geſtalten ſtehen wie Träume und Dämmerungen aus einer längſt vergangenen Welt vor unſerm geiſtigen Auge, und alle tragen den Stempel des Göttlichen an ſich. So verſchiedenartig ſich die Kunſt in Italien in der florentiniſchen, umbriſchen und venetianiſchen Schule, und in Deutſchland in der ſogenannten Kölner, niederländiſchen, ſchwäbiſchen und fränkiſchen Schule geſtaltete, troz aller nationalen und klimatiſchen Unterſchiede und troz der äußern Verhältniſſe, die beſtimmend auf die Entwicklung der chriſtlichen Kunſt einwirkten, ſehen wir doch Eine und dieſelbe Idee, deren Realiſirung alle Künſtler und Schulen anſtrebten. Die chriſtliche Kunſt überhaupt und die chriſtliche Malerei insbeſondere entwickelte ſich Hand in Hand mit der chriſtlichen Kirche. Als leztere ihren größten Glanz, ihre größte Höhe erreicht hatte, da ſehen wir auch die Kunſt in ihrer ſchönſten Blüthe und Herrlichkeit. Ordensmänner, Rittergeſtalten, Heilige, Wunder, die umgebende Welt und ihre Erſcheinungen, Ereigniſſe aus der Profan- und Heiligen-Geſchichte, ſogar die transcendente Welt, Himmel, Fegfeuer, Hölle, kurz, der ganze chriſtliche Glaubensinhalt, wie die Kirche ihn uns in der Tradition, im alten und neuen Teſtament aufbewahrt, bilden den Inhalt, den die chriſtlichen Maler in ihren Bildern zur Verherrlichung der Kirche und des dreieinigen Gottes veranſchaulichen. So lange die Künſtler aus der Bruſt der Kirche die Milch des Lebens tranken und, eingedenk ihres hohen und erhabenen Berufes, in volksthümlicher und nationaler Sinnesweiſe für die Kirche und das chriſtliche Volk arbeiteten, ſo lange blühte die Kunſt in Italien und Deutſchland.

Sobald ſie aber, ihrer erhabenen Aufgabe uneingedenk, aus dem Dienſte des dreieinigen Gottes und der heiligen Kirche traten, und ſich in den Dienſt der weltlichen Herren und der Welt überhaupt begaben, und mit dem Aufgeben des kirchlichen Elements auch die nationale Denk- und Sinnesweiſe ermattete, da begann auch der Verfall der chriſtlichen Malerei in Italien und Deutſchland, es entſtand eine gänzliche Hinfälligkeit und Ohnmacht für tiefe, originelle Gedanken, was uns die Geſchichte am Ende des 15. und in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Theil ſchon gezeigt hat, und wovon uns die Geſchichte der folgenden Jahrhunderte noch mehr überzeugen wird.

D.

Die chriſtliche Malerei von Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts oder die Zeit des Verfalls der chriſtlichen Malerei bis zur Reſtauration derſelben in Deutſchland im neunzehnten Jahrhundert.

Während der klaſſiſchen Periode der chriſtlichen Malerei trafen wir in den Werken der italieniſchen und deutſchen Künſtler eine Fülle und einen Schaz von wahrhaft himmliſchen Ideen, die uns mit Bewunderung erfüllten. Alles, was ſie glaubten, liebten, hofften, was im Herzen des ganzen Volkes lebte, malten und bildeten die Italiener und Deutſchen dieſer merkwürdigen Jahrhunderte. Die ſchönen Sinnbilder und Kunſtideen der älteſten chriſtlichen Jahrhunderte begegneten uns wieder, und zwar meiſtens ſehr tief empfunden, richtig gedacht und vollkommen deutlich entwickelt. Der ganze chriſtliche Glaube mit ſeinem unerſchöpflich reichen Inhalt lieferte den Künſtlern den Stoff für ihre Darſtellungen. Legenden, Martyrien, Scenen aus poetiſchen Werken, das gewöhnliche Leben, beſonders bei den deutſchen Meiſtern, wurden dargeſtellt. Eine unüberſehbare Menge von

tiefen, neuen, wahrhaft originellen Gedanken und Ideen begegnet uns in den Werken dieſer klaſſiſchen Kunſtperiode. Denken wir nur an die lieblichen, wahrhaft himmliſchen Kunſtideen des Angelico da Fieſole, an die Tiefe und den Gedankenreichthum der Werke Angelo's, Leonardo's und beſonders Raphaels. Wie viele Madonnen malte nicht Lezterer, aber in ſtets neuer Auffaſſung! Jedesmal erſcheint die Madonna, wie wir ſie bisher noch nicht ſahen, und doch ſind es lauter Raphael'ſche Madonnen. Das größte Meiſterwerk von Genialität iſt aber ſeine Disputa. In dieſem einzigen Werke erkennen wir die hohe Beſtimmung der chriſtlichen Malerei und die Tiefe, Originalität und Unerſchöpflichkeit dieſes gottbegeiſterten und erleuchteten Künſtlers. Vergeſſen wir aber über den italieniſchen Kunſtwerken dieſer Zeit auch nicht, die Tiefe, die Fruchtbarkeit und den Ideenreichthum unſerer deutſchen Maler zu erwähnen. Statt uns jedoch lange bei den Eycks, bei Hemling, den Holbeins u. dergl. aufzuhalten, wollen wir nur den ideenreichſten deutſchen Maler dieſer Zeit, den Albrecht Dürer, etwas näher ins Auge faſſen. Welche Fülle von neuen und tiefen Ideen finden wir nicht in ſeinen Werken! Denken wir nur an ſeine apokalyptiſchen Bilder, an ſeine verſchiedenen, ſtets neuen Behandlungen der Kreuzigung Chriſti, an ſeine Darſtellungen der allergewöhnlichſten Gegenſtände und ſeine vielen Madonnenbilder. Wo gibt es ſchon eine Madonna, von einem großen Maler gemalt, wie die, nach der alten Idee der ſogenannten Bilder von der unbefleckten Empfängniß, von ihm entworfene, mit dem Monde zu ihren Füßen, der hohen Krone über dem Haupte ſchwebend, die langen Haare bis auf die Füße und den Saum des Gewandes wie ein Schleier herunterwallend? Wo gäbe es ſchon ein kunſtvollendetes Bildniß, das uns die Königin des Himmels nach jener Vorſtellung, in aller Herrlichkeit des Glanzes und der Lieblichkeit, darſtellte und der Würde und dem Tiefſinn jenes alten Symbols ganz entſpräche? Und wie reich und tiefſinnig iſt nicht ſeine Mutter Gottes im Garten entworfen; in dem Garten, der durch die unermeßliche Fülle der mannigfaltigſten und üppigſten Pflanzen, in ſtiller Einſamkeit, wo hie und da ſich ſeltſame Thiere zeigen, zu einem kurzen Inbegriffe und reichen Sinnbilde der ganzen Natur ſelbſt erweitert iſt?

Unter den reichen Sammlungen in Dresden, Düsseldorf, München, in Paris und Brüssel ist nichts der Art zu sehen. Wir haben also an den Kunstwerken der großen italienischen und deutschen Meister nicht blos die hohe technische Vollendung, sondern noch weit mehr den unerschöpflichen Reichthum von Ideen und des ächt christlichen Geistes, der sich in stets neuen Formen äußert und zur Erscheinung kommt, zu bewundern. In der kommenden Periode wird dies Alles ganz anders. In Deutschland werden die kirchlichen Stoffe aufgegeben; in Italien behält man sie noch bei, aber verkehrt sie. Die eigentlich christlichen und kirchlichen Ideen werden vielfach durch Nebenabsichten verdunkelt und verlieren sich endlich ganz in dieselben. Man wollte seine Kunst und seltene Kenntniß zeigen und dadurch Staunen erregen. Man strebte vor Allem nach dem Sinnenreiz und suchte wohl gar wollüstige Eindrücke, oder man verwirrte sich in allerlei andere eitle Zwecke; man wählte heidnische Gegenstände. Der Hauptfeind der Kunst im 16. Jahrhundert, die sogenannte klassische Gelehrsamkeit, äußerte ihre Wirkung auch auf die christliche Malerei. Das Studium des klassischen Alterthums hätte eine Vorbereitung fürs Leben, aber nicht als die Aufgabe und Beschäftigung des ganzen Lebens angesehen werden sollen. Das öffentliche Leben sah aber wie eine große lateinische Schule aus, worin lateinisch reden und schreiben und lateinische Verse machen für die Hauptsache galten und zu Ehre und Ansehen verhalfen. Man riß das Volk aus seiner Atmosphäre, seinem Leben heraus und versetzte es in das Leben und die Anschauungen der antiken Heidenwelt; und das mußte dem germanischen Wesen und dem christlich kirchlichen Leben, und somit auch der christlichen Kunst die tiefsten Wunden schlagen. Am liebsten wurden natürlich heidnische Gegenstände zu Darstellungen gewählt; entschloß sich je der Eine oder Andere, einen christlichen Gegenstand zu wählen, so behandelte er ihn auf eine ganz flache, möglichst sinnliche, ja fast heidnische, eben deßhalb aber auf ganz sinnlose Weise. Die italienische Schule verfiel mehr und mehr in eine anfangs erzwungene und erkünstelte, zuletzt aber völlig oberflächliche und charakterlose, nichtssagende, flache Idealität. Die deutsche Malerkunst ist wo möglich noch weniger zur Vollendung gediehen und noch um

eine Stufe weiter unfertig geblieben, als ſelbſt die italieniſche. Gerne wird dies einzig und allein auf Rechnung der ſogenannten Reformation geſchrieben, die die chriſtlichen Bilder zerſtört und den Kunſtſinn von den gewohnten Gegenſtänden der chriſtlichen Andacht weggelenkt habe. Wir wollen gerecht ſein! Die Reformatoren zogen allerdings in blindem Eifer gegen die ſogenannten wunderthätigen Bilder zu Felde, entfernten ſie und ſpäter ſogar alle, denen man religiöſe Verehrung erwies. Die Bilderſtürmer allerdings, die man aber wohl von den erſten Reformatoren unterſcheiden muß, zerſtörten in tollem Wahnſinn ohne Unterſchied die Werke der Kunſt. Allein deßwegen darf man noch nicht dem Proteſtantismus als ſolchem die Bilderſtürmerei zur Laſt legen; dies wäre ſo ungerecht, als wollte man unſere katholiſche Kirche wegen des Glaubens Einzelner, daß den Bildern eine göttliche, wunderbare Kraft inwohne, der Abgötterei beſchuldigen. Der Verfall der chriſtlichen Malerei hatte ſchon, wie wir geſehen haben, vor der Reformation begonnen und ſteht zunächſt ganz außerhalb des in der Kirche entſtandenen Streites, obwohl wir damit nicht ſagen wollen, daß der in der Nation entſtandene Riß, die Untergrabung des kirchlichen Bewußtſeins und die in Folge der Reformation entſtandenen politiſchen Verhältniſſe nicht höchſt nachtheilig auf die deutſche Kunſt eingewirkt haben.

Wir wiſſen, in einem ganz katholiſchen Lande, in Italien, verſanken die Schulen Raphaels, Michelangelo's, die venetianiſche und florentiniſche, trotzdem, daß daſelbſt die Reformatoren keine Bilder zerſtörten und zertrümmerten. Der Grund oder vielmehr die Gründe hievon ſind uns bekannt aus dem Bisherigen. Das naturaliſtiſche, antikiſirende Streben, die klaſſiſche Bildung führte allmählig mehr und mehr eine heidniſche Weltanſchauung herbei, verdrängte den chriſtlichen Glauben und ſchwächte das Nationalbewußtſein, die beiden Grundpfeiler der chriſtlichen Kunſt. Die Kunſt wurde weltlich, üppig, ſchwülſtig, und diente blos dem verkehrten herrſchenden Zeitgeiſte. Nahmen wir bereits in der venetianiſchen und ſpätern florentiniſchen Schule ein Aufgeben des religiöſen, chriſtlichen und kirchlichen Typus wahr, ſo ſehen wir dies Abirren in den Kunſtrichtungen dieſer Periode noch weiter fortſchreiten. In Deutſchland ins-

beſondere erfolgte in der neuern niederländiſchen Schule jener Zuſtand von elementariſcher Auflöſung in der Kunſt, vermöge deſſen man, nachdem die zerſtörenden Grundſäze in eine Art von Syſtem gebracht waren, nun alle nur erdenkbaren einzelnen Beſtandtheile eines vollſtändigen Gemäldes aus ihrem lebendigen Zuſammenhange herausriß und dann nicht blos Landſchaft und Porträt, ſondern Küchen- und Speiſekammergemälde, Jagd- und Hundegetümmel, Frucht-, Blumen- und Viehſtücke, Stillleben und häusliche Scenen und ſcherzhafte Caricaturen, Schlachtenmalerei und halbkomiſche Volksgemälde, in bunter Abwechslung iſolirt behandelte und zur höchſten techniſchen Vollkommenheit zu ſteigern ſtrebte, bis endlich in dieſem chaotiſchen Gewirre von knechtiſcher Nachahmung aller möglichen Naturgegenſtände die Kunſt zur bloßen Technik herabgeſunken und ihre urſprüngliche Idee faſt ganz verloren gegangen iſt. Die Zeit des romantiſchen Ideals war vorüber und wie vergeſſen. Die transcendentale Welt iſt weggeſchafft. Wie daher auf dem Gebiete der Poeſie der plebejiſche Ton der derben Volksluſt, der Grobianismus eines Dedekin und der überluſtige Cynismus eines Fiſchart auftauchte, ſo machte man ſich auch auf dem Gebiete der Malerei an die nächſte Wirklichkeit, an die derbe Volksluſt, an das behagliche, bürgerliche Leben und das trauliche Familienleben. Wie die Kirchenmuſik in dieſer Zeit nach und nach in Opernmuſik ausartete und die Bildhauer hauptſächlich Ballettänzer und Tänzerinnen darzuſtellen liebten, ſo machte ſich auch in der Malerei Allegorienſucht, Effekthaſcherei und ein theatraliſcher Charakter mehr und mehr geltend. Die Kraft artete ins Ueberſchwellende, die Weichheit und Zartheit in falſche, ſinnliche Grazie aus. Von der Mitte des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts begann Frankreich einen ungeheuern Einfluß auf die deutſchen Kultur- und Geiſteszuſtände auszuüben. Deutſche Sitte und deutſche Sprache verſchwanden immer mehr an den Königs- und Fürſtenhöfen, aus den Kreiſen des höhern und niedern Adels, der Gelehrten- und Beamtenwelt und ſogar des reichen Bürgerſtandes; eine höchſt komiſche, ewig ſchmähliche, ſklaviſche Nachahmung der franzöſiſchen Sitte, Sprache und Ausdrucksweiſe trat ein. Man weiß in der That nicht, ſoll man lachen oder weinen über dieſes eckel-

hafte Modezeitalter, über die steifen Redensarten, unnatürliche Sprachmengerei, über diese Zopf- und Perückenzeit, über die abgeschmackte Wichtigthuerei, heuchlerischen Ceremonien, Etikette und Falschheit. All das machte das deutsche Volk, wenigstens die höhern Schichten, ein volles Jahrhundert zu dem verkehrtesten, geschmacklosesten Volke Europa's. Und der Stempel all dieser Zustände ist auch der Kunst dieser Zeit aufgedrückt. Abgeschmacktheit, Unfruchtbarkeit, Geistlosigkeit und sklavische Nachahmung war die natürliche Folge. Wie im kirchlichen Baustyle, so zeigt sich auch in der christlichen Malerei dieser Zeit eine geistlose, abgeschmackte Ueberladung; im Winde flatternde Gewänder, tanzende und posaunenblasende Engel, mädchenhafte Madonnen nach französischem Schnitt treten an die Stelle der frühern schönen, herrlichen, kirchlichen Gestalten. Das gesunkene kirchliche Leben, die Hinneigung zum Heidenthum, der religiöse Fanatismus mancher Reformatoren und ihr blinder Haß gegen alles kirchlich Ueberlieferte, der Prunk und Luxus der Höfe, die politischen Bewegungen jener Zeit — Alles wirkte zusammen, die christliche Malerei ihrem Principe zu entfremden. Beschleunigen wir deßhalb unsere Schritte, um dies Gebiet so schnell als möglich zu durchwandern, und auch an den Ruhestellen, welche dasselbe bietet, wollen wir uns nur so lange verweilen, als unumgänglich nöthig sein wird. Zuerst wollen wir den fortschreitenden Verfall der christlichen Malerei in Italien, dann in Deutschland, und endlich den Zustand derselben in Spanien und Frankreich zu schildern versuchen.

I. Verfall der christlichen Malerei in Italien.

Mit Julio Romano, Titian, Correggio ging, wie schon früher gezeigt wurde, die große Kunstepoche der erfinderischen Genies zu Ende. Durch Raphael, Michelangelo, Titian, Correggio hatte unstreitig die italienische Malerei den höchsten Gipfel der Kunst und der nicht mehr zu übertreffenden Kunstfertigkeit in allen praktischen Theilen erreicht. Zugleich finden sich aber gerade bei diesen lezten großen Meistern schon die ersten Keime für das Verderben der Kunst. Die florentinischen Meister waren

von der Natur ſelbſt darauf hingewieſen, die Wirklichkeit, die freundliche Gegenwart, das ſie umgebende Leben darzuſtellen. Durch ihr gründliches Naturſtudium, das ihr eigenthümliches Princip von ihnen forderte, ſchlich ſich aber nach und nach zu viel Natur in die chriſtliche Kunſt ein und die religiöſe Aufgabe trat mehr in den Hintergrund. Auch die Venetianer liebten es, glühendes Sinnenleben, geſchichtliche oder mythologiſche Gegenſtände darzuſtellen, oder religiöſe genreartig zu behandeln. Die Kunſt verweltlichte ſo immer mehr und es zeigte ſich deutlich, beſonders in den Werken Titians, Tintoretto's, Paul Veroneſe's, ein Aufgeben des religiöſen Typus. Die chriſtlichen Gegenſtände waren durch die alten Meiſter noch keineswegs erſchöpft, und ſelbſt diejenigen, welche von ihnen behandelt worden ſind, ſind nicht alle ohne Ausnahme bis zu einem einzigen und allein richtigen Ausdrucke ausgebildet, der gar keine neue Darſtellung mehr möglich werden ließe. Wären daher die Maler dieſer Periode auf dem Wege fortgegangen, den Raphael, Leonardo und Perugino gegangen ſind, hätten ſie ſich in ihre Ideen und Denkart von Neuem verſezt, in ihrem Geiſte weiter fort erfunden, ſo wäre die Kunſt nicht ſo tief geſunken, im Gegentheil wäre der Kreis von herrlichen, bedeutſamen Kunſtwerken ſehr erweitert und bereichert worden. Statt deſſen gefiel man ſich, heidniſche Gegenſtände darzuſtellen, deren ſich die alten Meiſter nur für Allegorien, für Gedanken bedienten, mit denen es ihnen nicht ſo heiliger Ernſt war, als mit den höchſten des chriſtlichen Glaubens. Statt in den Geiſt und die tiefen Ideen der alten Meiſter tiefer einzudringen, faßten die Maler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur die äußern Elemente, alſo gerade das Unweſentliche, auf, waren nur auf Sinnenkizel und Effekt bedacht und verfielen bei ſolcher Sinnesrichtung großen Theils in eine handwerksmäßige Manier. Doch über dieſe flüchtigen, handwerksmäßigen, häufig großartig und elegant ſcheinenden und doch nur affektirten und innerlich nüchternen, hohlen Gebilde wollen wir ſchnell hinweggehen. Dieſer traurige, augenſcheinliche Verfall der Malerei mußte nothwendig bei Einigen den Vorſaz rege machen, die Kunſt von ihrem Abwege wieder zu der wahren Bahn zurückzuführen. Die Einen glaubten, dieſes Ziel, ſich aus

der manieriſtiſchen Verderbniß wiederum aufzurichten, dadurch erreichen zu können, daß ſie die Werke der alten großen Meiſter zu Vorbildern nahmen, die Vorzüge derſelben ſtudirten und zu einem höhern Ganzen zu vereinigen ſuchten. Es ſind dies die ſogenannten Eklektiker, welche am Ende des 16. und in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts die vorzüglichſten Eigenſchaften der großen Meiſter ſich anzueignen ſuchten, aber nicht über eine todte Nachahmung ihrer Vorbilder hinauskamen, und deßhalb füglich mit den alexandriniſchen Dichtern verglichen werden können, welche in ähnlicher Art die alte Poeſie mit Nachbildungen und Blumenleſen beſchließen. Die andern, die ſogenannten Naturaliſten, ſuchten den Eklektikern gegenüber ihre Aufgabe ſelbſtſtändig und unbekümmert um die Weiſe der großen alten Meiſter, zu löſen, und glaubten durch derbe, rückſichtsloſe Auffaſſung der gemeinen, rohen Natur ihrer Löſung zu genügen. Man darf indeß nicht glauben, daß dieſe beiden Richtungen ſchroff und unvermittelt neben einander ſtehen; im Gegentheil üben ſie einen gegenſeitigen Einfluß auf einander aus, ſo daß durch die Einwirkung der naturaliſtiſchen Beſtrebungen nicht ſelten die individuellen Anlagen der eklektiſchen Künſtler ſehr wohlthätig angeregt, geſtärkt und die Weiterentwicklung befördert, und ebenſo der Ungeſtüm der Naturaliſten durch Annahme einer feinern eklektiſchen Bildung zuweilen gemildert wurde.

a. Eklektiker.

Das Streben der Eklektiker ging im Allgemeinen dahin, durch gründliches Studium der großen Meiſter die verwilderte und verkommene Kunſt der Manieriſten des 16. Jahrhunderts zu verdrängen und einen neuen, feſtern und ſicherern Boden für die Kunſt zu legen. Dieſe Richtung verfolgte ſchon die Schule der Campi zu Cremona und die der Procaccini zu Mailand. Die bedeutendſte unter den eklektiſchen Schulen war aber die zu Bologna, welche von den Caracci's gegründet ward. In dieſer Schule erreichte der Eklektizismus ſeine größte Ausbildung und Vollendung, indem er in ein regelrechtes Syſtem gebracht und genau beſtimmt wurde, welche Vorzüge und Eigenthümlich-

keiten man von den berühmteſten Meiſtern der klaſſiſchen Periode nachzuahmen und ſich anzueignen habe. Als die Caracci's auftraten, war die Kunſt nach Verlauf von fünfzig Jahren von einer Höhe herabgeſunken, zu der ſie ſich ſeit Giotto, erſt nach dreihundert Jahren, emporgeſchwungen hatte, und man begnügte ſich ſelbſt in Rom, im Angeſichte der unſterblichen Werke des Alterthums und der herrlichen Schöpfungen Raphaels und Michelangelo's, mit den gehaltloſeſten Produkten. Mit raſtloſem Eifer traten nun Ludovico Caracci und ſeine beiden Neffen Agoſtino und Annibale dem immer mehr um ſich greifenden Verderben der Kunſt entgegen, bekämpften die herrſchende Manier, und es gelang ihnen auch wirklich, dieſelbe faſt gänzlich zu verdrängen. Ihre Schule erhielt in Italien ein entſchiedenes Uebergewicht und ſie wurden allgemein als die Wiederherſteller der Kunſt betrachtet. Merkwürdiger Weiſe ging der Styl dieſer Meiſter ebenfalls aus der Nachahmung hervor, woraus der falſche Geſchmack, den ſie zu verdrängen ſuchten und über den ſie auch wirklich den Sieg davontrugen, entſtanden war. Wie die philoſophiſchen Eklektiker erſt nach dem Verſchwinden der großen, ſelbſtſtändigen Denker erſchienen und mehr auf das Formelle als das Materielle ſchauten; ſo kamen auch die Eklektiker der Maler erſt nach dem Verſchwinden der großen, originellen Geiſter der Kunſt, und ſie ſahen mehr auf die Form als die Hauptſache und das Urſprüngliche, als auf den Geiſt, der ihnen das Untergeordnete, eine pure Nebenſache war. Sie glaubten daher, durch ein genaues Beobachten von Grundſäzen, gegenüber der feſſelloſen Willkühr der Manieriſten, durch formelles Aneignen der Vorzüge der großen Meiſter könne dem eingeriſſenen Verderben abgeholfen werden. Daß der Grund des Kunſtverfalls ein tieferer ſei und daß demſelben mit andern, als blos formellen Waffen begegnet werden müſſe, ahnten ſie nicht. Sie drangen daher hauptſächlich auf Einfachheit der Form, gute Anordnung und Strenge und Gründlichkeit der Zeichnung; auch wußten ſie ihrem Style den Schein einer organiſchen Verbindung zu geben. Am meiſten iſt hierin Annibale ausgezeichnet. Allein ihre Figuren ſcheinen nicht durch ſich ſelbſt belebt, ſondern nur vom Künſtler ſo geſtellt zu ſein, um den Ausdruck einer Handlung oder Leiden-

schaft nachzubilden. Man bemerkt recht deutlich, daß bei ihren Bildern viel zu viel Absichtlichkeit und Berechnung, dagegen zu wenig Leben und Geist vorhanden ist. Und wie hätte es auch anders sein können? Sie unterschieden sich in ihrem formellen Verfahren der Nachahmung durchaus nicht von den Manieristen, welche sie bekämpften; sie gingen nur mit mehr Umsicht und Urtheil zu Werke. Sie sind die vorzüglichsten Meister des Eklektizismus, indem sie die Vorzüge der antiken und der ihnen vorhergehenden neuern Künstler dadurch in sich zu vereinigen suchten, daß sie jeden derselben in dem Theile der Kunst nachahmten, in welchem er nach ihrer Ansicht als vorzüglich betrachtet werden konnte. Ein Sonett von Agostino Caracci spricht den Grundsaz der Schule dahin aus, daß man die Zeichnung der Antike nachahmen müsse, die Farbenbehandlung der Venetianer, das Kolorit der Lombarden (d. h. des Leonardo), die Natürlichkeit des Titian, die Großartigkeit des Michelangelo, den reinen und erhöhten Styl des Correggio, die edle Symmetrie Raphaels, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, ein wenig von der Grazie des Parmigianino. Wie hätte nun ein nach diesem Recept für ein malerisches Quodlibet gefertigtes Bild ein schönes, einheitliches Ganze bilden sollen? Das Sammeln und mühsame Zusammentragen von technischen Vorzügen früherer Meister konnte im höchsten Falle zur Regelrichtigkeit und technischen Fertigkeit führen, aber ein lebendiges, geistig belebtes Kunstwerk konnte unmöglich entstehen. Das große Verdienst dieser Schule besteht daher in nichts Anderm, als in einer äussern Regelrichtigkeit, dem Unwesen der Manieristen gegenüber. Die Eklektiker gingen nicht von der hohen Aufgabe und der erhabenen Idee der Kunst, sondern von einem subjektiven, falschen Princip aus, weßhalb ihren Werken gerade das fehlt, was das Kunstwerk zum Kunstwerke macht.

Der Stifter dieser Schule war Lodovico Caracci (1555 bis 1619). Er eröffnete, in Verbindung mit seinen beiden Neffen Agostino und Annibale, zu Bologna eine Kunstakademie, und wirkte mehr als Lehrer, denn als praktischer Künstler. Seine Gemälde, namentlich seine bewunderungswürdigsten Werke, die sieben Freskogemälde in dem berühmten Porticus von S. Michele

in Bosko zu Bologna, Darstellungen aus der Geschichte des heiligen Benedikt und der Legende der heiligen Cäcilia, zeichnen sich durch Stärke und Wahrheit im Ausdruck, geschmackvolle Gewandung und ein melancholisches Helldunkel aus, das für ernste, religiöse Gegenstände sehr geeignet ist. Er suchte nemlich die Zartheit des Kolorits und die Farbenharmonie des Correggio zu erreichen, und wirklich gelang es ihm, durch gebrochene Farben und kräftige Mitteltinten seinen Gemälden ein feierliches Ansehen zu geben.

Agostino Caracci (1558—1601), ein Mann von universeller Bildung, war Mathematiker, Dichter, Philosoph, Kupferstecher und Maler. Er machte unter der Leitung Fontana's und Passeratti's große Fortschritte, ist jedoch als Maler nicht von namhafter Bedeutung. Es zeigt sich in seinen Werken, z. B. der Stigmatisation des heiligen Franziskus in München, im Martyrium des Apostels Bartholomäus, und am meisten in seinem Hauptwerke: „der heilige Hieronymus, welcher sterbend das heilige Abendmahl empfängt," zu sehr die Absichtlichkeit und das Berechnende des reflektirenden Verstandes. Man sieht es seinen Bildern an, daß sie nicht wie aus Einem Gusse geflossen sind. –

Der vorzüglichste und bedeutendste unter den Caracci's ist Annibale (1560 — 1609). Er begann seine künstlerischen Studien unter seinem Vetter Ludwig, ging in seinem zwanzigsten Jahre nach Parma, um den Correggio kennen zu lernen. Später begab er sich, auf die Einladung des Kardinals Farnese, nach Rom, und studirte daselbst die Antike und die Werke Raphaels und Michelangelo's. Er glaubte, daß es bei einem Gemälde außer der Farbe, der Harmonie und dem Helldunkel auch auf eine idealisirende Form ankomme. Er bestrebte sich daher besonders, seinen Bildern einen idealen Charakter zu verleihen. Je mehr er aber in diesen Studien Fortschritte machte, desto mehr verlor er im Malerischen. Er vereinigte jedoch mit frischem Geiste die Vorzüge der verschiedenen Meister: des Correggio, Titian, Veronese, Raphael u. s. w., auf treffliche Weise und in einem höhern Grade, als irgend einer seiner Zeitgenossen. Damit verband er eine lebendige und sichere Auffassung der Natur; es fehlte ihm jedoch gründliches Studium der Anatomie; weßhalb

er mehr einen richtigen Kanon in der menſchlichen Geſtalt, als einen wahrhaft lebendigen Begriff derſelben hatte. Seine Werke enthalten viel Gutes in Hinſicht auf Zeichnung, Faltenwurf, ſchöne Farbe, Modellirung, Helldunkel u. dergl.; aber es fehlt ihnen das rechte, innere Leben, man vermißt die freie Entfaltung des eigenen, ſelbſtſtändigen Geiſtes, zu der auch der kräftige Geiſt Annibale's vom Studium der Natur, der Antike und der ältern Meiſter ſich nicht zu erheben vermochte. In der Pinakothek von Bologna ſieht man eines ſeiner Gemälde, in welchem die Madonna in der Manier des Paolo Veroneſe, das Kind und der kleine Johannes in der Manier des Correggio, Johannes der Evangeliſt in der Manier des Titian, und die heilige Katharina in der Manier des Parmigianino gemalt ſind. Am freieſten erſcheint der Geiſt Annibale's in kleinern Kompoſitionen, z. B. in Madonnen und heiligen Familien. Aber auch hier iſt er Eklektiker im vollen Sinne des Wortes. —

Aus der Schule der Caracci ging eine große Anzahl von bedeutenden Malern hervor, von denen einige ausgezeichnete ſich zu größerer Freiheit und Selbſtſtändigkeit des Geiſtes emporſchwangen und ihre Meiſter übertrafen. Zu den berühmteſten gehören:

Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581—1641); er genoß ſeine Bildung bei Ludwig und ſpäter in Rom bei Hannibal Caracci; vermochte ſich aber im Ganzen nicht über die hemmenden Grenzen ſeiner Schule zu erheben, um ſo weniger, als ihm keineswegs eine reiche Phantaſie zu Gebote ſtund. In ſeiner Kompoſition verräth ſich die nüchterne Berechnung des Eklektikers, dagegen taucht in einzelnen Theilen ſeiner Bilder öfters, wie bei keinem ſeiner Zeitgenoſſen, eine freie, ſchöne Auffaſſung der Natur auf, welche an die glückliche Epoche Raphaels erinnert. Für erhabene Gegenſtände, begeiſterte Zuſtände, tiefere Auffaſſung des Lebens und großartig bewegte Handlungen war er nicht geeignet; hier erſcheint er nüchtern und kalt, während ſeine Nebenperſonen aus dem zuſchauenden Volke oft voll Anmuth und edler Schönheit ſind. Ein frappantes Beiſpiel dieſer Art liefern die beiden Fresken aus dem Leben der heiligen Cäcilia in der Kirche S. Luigi zu Rom. Zu ſeinen vorzüglichſten und

edelſten Werken rechnet man die Fresken aus dem Leben der heiligen Jungfrau in einer Kapelle des Domes von Fano, und die vier Evangeliſten in S. Andrea della Valle zu Rom.

Guido Reni (1575—1642) wurde zu Bologna geboren, ging anfangs bei Calvart, ſpäter aber bei L. Caracci in die Lehre, weil er ſeinem Naturell mehr zuſagte. Er machte in kurzer Zeit ſolche Fortſchritte, daß ſein Meiſter auf ihn eiferſüchtig wurde. Er verließ daher in ſeinem einundzwanzigſten Jahre Bologna und begab ſich nach Rom. Allein in Rom ging es ihm mit Caravaggio und Cèſare d'Arpino, die ſich durch Guido's Lieblichkeit beeinträchtigt ſahen, nicht beſſer. Indeß nahm die Zahl ſeiner Bewunderer und Gönner immer mehr zu; unter andern gehören zu denſelben auch Pabſt Paul V. und der Herzog von Toskana. Großen Ruhm erwarb er ſich durch ſeine Darſtellung der „Marter des heiligen Petrus". Auch ſeine Malereien in der Hauptkapelle Pauls V. auf dem Quirinal wurden ſehr bewundert, wie auch das Altarblatt mit der Verkündigung daſelbſt. Italieniſche und ausländiſche Fürſten, namentlich auch der Kardinal Mazarin, der die Loggia ſeines Palaſtes durch ihn mit Fresken zieren ließ, überhäuften ihn mit Aufträgen. Ebenſo groß, wie die Zahl ſeiner Gönner, war auch die ſeiner Feinde und Neider.

Guido war unſtreitig ein Talent von ſeltener Leichtigkeit der Erfindung, aber ohne große Tiefe, mit vielem Sinn für Schönheit der Form und Anmuth der Bewegung begabt, doch ohne große Naturwahrheit. Bei Keinem aus der Caracci'ſchen Schule tritt daher das Element der Nachahmung der antiken Statuen ſo entſchieden hervor, wie bei ihm. Auch Kugler ſagt von ihm, er ſei mit einem hohen Gefühle für Schönheit begabt geweſen und hätte er in einer freiern Zeit vielleicht das Höchſte geleiſtet; aber in ſeinen Werken zeige ſich gerade die Befangenheit jener Zeit am deutlichſten. Das Ideal, das er ſich ſchuf, ſei nicht ſo faſt die ſchöne Natur in einem erhöhten, reinern Zuſtande aufgefaßt, als vielmehr ein inhaltsloſes, leeres Abſtraktum, dem es an der individuellen Belebung und an perſönlichem Intereſſe fehle. Am auffallendſten tritt dies leere, kalte Ideal, das Guido anſtrebte, in ſeiner „Himmelfahrt Mariä" hervor. Er ſucht das-

selbe nur in den äußern Formen und sieht diese als das Erste und Lezte an; da doch die Bedeutung des Ganzen, der alle einzelnen Formen nur dienen und sie mit ausdrücken sollen, allein das Ziel des Ganzen sein kann. Der Schönheit seiner Formen, vornemlich der Köpfe, die meist nach dem Muster der berühmtesten Antiken, namentlich nach denen der Niobiden, gebildet sind, merkt man deutlich die kalte Berechnung des Verstandes an. —

Die Werke Guido Reni's sind von verschiedener Beschaffenheit. In seinen frühern Arbeiten tritt ein mehr naturalistisches Element hervor, das bei ihm zuweilen in großartigen, mächtigen Gestalten erscheint und eine Annäherung an die Weise der Naturalisten, besonders des Caravaggio, verräth. Ganz im Style des Caravaggio gemalt ist die Kreuzigung Petri im Vatikan zu Rom. Es hat ganz die schweren, gewaltsamen Formen jenes Meisters, aber ohne die demselben eigene Leidenschaftlichkeit. Dahin gehören auch die sogenannte Madonna della pietà, der gekreuzigte Heiland mit Maria und Johannes, und der bethlehemitische Kindermord in der Pinakothek von Bologna.

Später milderte sich sein Streben nach dem Gewaltsamen, und an dessen Stelle trat eine einfachere Natürlichkeit. Die Bilder aus dieser mittlern Periode sind seine besten und schönsten, und entfalten einen ungemein hohen Adel, wie z. B. das nicht ganz vollendete Bild: „die Geburt Christi" in S. Martino zu Neapel.

In seinen spätern Werken wurde er oft fade und nüchtern; es zeigt sich eine gewisse Kälte des Gefühls, Etwas Gesuchtes in der Stellung und ein Prunken mit der Meisterschaft; es kommt jene verflachte Idealität zum Vorschein und zwar in der schlimmsten Ausartung, und seine Eigenthümlichkeit verliert sich zulezt in eine leere, abgeschwächte Manier. Nicht selten sind seine Bilder aus dieser spätern Zeit, wie namentlich viele seiner Madonnen, Sibyllen u. s. w., leichtsinnig und übereilt gemalt, wozu ihn vielleicht seine Gläubiger und Spielschulden gezwungen haben mögen. Er soll nemlich an Einem Tage manchmal zwei bis drei Bilder vollendet haben. —

Vergleichen wir den Guido Reni mit Domenichino, beide Schüler der Caracci, so kann man von ihnen sagen, daß Guido

Reni von der Natur mehr begabt gewesen ist, als Domenichino, daß er aber die Kunst meist mit Leichtsinn betrieben und sich selbst nicht, wie er hätte thun können und sollen, angestrengt zu haben scheint. Die meisten seiner Bilder entsprechen daher wenig dem großen Rufe des Meisters. In seinen dramatischen Kompositionen zeigt er weniger dramatischen Sinn, als Domenichino; auch erscheint bei lezterm der Ausdruck der Gemüthsbewegungen ächter und natürlicher, als bei Guido, bei dem derselbe oft ins Sentimentale fällt. Der Ausdruck der Frömmigkeit möchte bei ihm eher Frömmelei zu nennen sein, und seine so sehr gepriesenen Magdalenen, in denen er sich die Niobe zum Vorbild gewählt hat, verrathen keine ganz aufrichtige Reue. In der Zeichnung des Nackten, in der Strenge und Gründlichkeit kommt er dem Domenichino nicht gleich; aber er verräth eine leichtere und geschicktere Behandlung des Pinsels, als Domenichino. Besonders in eleganter und zarter Ausführung und Vollendung besaß er eine seltene Meisterschaft des Pinsels. Den ausgezeichneten Ruf verdankt dieser Künstler hauptsächlich einer gewissen Anmuth, die öfters ins Matte und Uebertriebene fällt, aber eben deßwegen dem verweichlichten Geschmacke seiner Zeit um so besser entsprochen hat. —

Francesco Barbieri, genannt Guercino (1590—1666). Er hatte einen ähnlichen Entwicklungsgang wie Guido Reni, und unterscheidet sich von ihm nur durch wärmere, kräftigere Färbung und durch stärkern Ausdruck einer lebendigen Empfindung. In seinen frühern Werken, z. B. Thomas berührt die Wundmale Christi, der heilige Wilhelm von Aquitanien nimmt das Mönchsgewand, dem Bruno erscheint die heilige Jungfrau, sieht man ihn in einer mehr naturalistischen Richtung begriffen. In späterer Zeit tragen seine Bilder, z. B. die Verstoßung der Hagar, ein weiches, zartes, fast sentimentales Gepräge, das zulezt in schwächliche Sentimentalität und eine widerwärtige Manier ausartete.

Francesco Albani (1578—1660) theilte mit Guido das unter gleichen Studien entwickelte Talent und die unerschöpfliche Quelle eines zartfühlenden Gemüths. Als Guido zur Schule der Caracci übertrat, folgte ihm Albani. Nachdem Annibale Caracci nach Rom berufen worden war, begaben sich beide dahin,

trennten ſich aber bald aus Eiferſucht. Guido erhielt einen freiern Schwung des Geiſtes; er ſuchte hauptſächlich in den Meiſterwerken der Antike das Schöne auf, um es auf die Gegenſtände der chriſtlichen Welt überzutragen. Albani dagegen achtete wenig auf formelle Reinheit und objektive Klarheit, beſchränkte ſich aufs Zarte und Liebliche, und konnte am Ende der Gefahr des Manierirten nicht entgehen. Albani iſt ein poetiſcher Maler, der heitere, am meiſten idylliſche Gegenſtände liebt, und ſeine Phantaſie lieber in mythologiſchen als heiligen Gegenſtänden ergehen läßt. Bald erblickt man daher auf ſeinen Bildern die Venus mit Liebesgöttern, bald die Grazien, Schwärme von Amorinen, oder die Diana mit ihrem Gefolge. Ueberall ſpricht ſich Anmuth, Zartheit und warmes Gefühl aus. In ſeinen landſchaftlichen Gemälden ſieht man den Himmel ſtets voll Glanz, die Bäume in ihrem grünen Schmucke, die Bäche in Ruhe und die Fluren in üppiger Pracht. In den Geſichtszügen ſeiner Figuren zeigt ſich eine gewiſſe Gleichförmigkeit, was wohl daher kommen mag, daß ſeine zweite Gattin und ſeine Kinder ihm als Modelle bei ſeinen Werken dienten. Kirchliche Darſtellungen ſind ſeltener bei ihm, doch ſoll er auch mehrere Altargemälde verfertigt haben. Ein häufig bei ihm wiederkehrender Gedanke iſt Jeſus als Kind, mit aufwärts gekehrtem Blick Engel ſchauend, welche die Sinnbilder ſeines künftigen Leidens in Händen tragen. Eines ſeiner anmuthigſten Bilder iſt das auf einem Kreuze ſchlafende Chriſtuskind. Am liebſten beſchäftigte er ſich mit Gegenſtänden aus der antiken Welt, und erlangte auch wirklich durch dieſelben großen Ruhm. Zu den gelungenſten ſind ſeine Darſtellungen der vier Elemente zu zählen. Das erſte Gemälde ſtellt die Venus vor, wie ſie in einem ſchönen Wagen ſizt und von Tauben durch die Luft gezogen wird. Die Göttin hält eine große brennende Fackel in der Hand, an welcher mehrere Liebesgötter die ihrige anzünden. So durchſegeln ſie die Luft und bringen das Feuer auf die Erde und bis in Vulkans Werkſtätte. Im zweiten Gemälde kommt Juno, die Göttin der Luft, beim Aeolus an; Pfauen ſind vor den Wagen geſpannt und vierzehn Nymphen ſtehen in Gruppen um die Göttin her und ſtellen die vornehmſten Lufterſcheinungen vor. Das Waſſer iſt auf dem dritten

Gemälde durch die Vereinigung der Quellen, Flüsse und Ströme dargestellt, welche, bewunderungswürdig gruppirt, ihre Gewässer in großer Menge ausströmen und ihren Weg nach dem Weltmeere nehmen, auf dem Galathea dahinwogt, von Nymphen umringt, die von Tritonen auf dem Rücken gezogen werden. Das vierte Gemälde stellt die Erde dar und läßt alle drei bisherigen an Reichthum der Erfindung hinter sich zurück. Man erblickt die drei Jahreszeiten: Frühling, Sommer und Herbst in einer Gruppe auf dem von Löwen gezogenen Wagen der Cybele. Hier ist der ganze Reichthum der Natur dargestellt. — Albani bewegte sich, wie wir sehen, mit besonderer Vorliebe und nicht ohne Glück auf dem antiken, viel seltener auf dem christlich-kirchlichen Boden.

Giovanni Lanfranco (1581—1647) ging bei Agostino Caracci in die Lehre, studirte aber mit besonderer Vorliebe den Correggio, der ihm stets als Vorbild vorschwebte, und vollendete seine Bildung bei Annibale in Rom. Hier, im Palaste des Kardinals Odoardo Farnese, fertigte er seine erste Arbeit, welche, wie noch mehrere andere, die Gründlichkeit der Caracci'schen Schule offenbaren, während er in späterer Zeit mit weniger Strenge verfuhr. Er vollendete mehrere ausgezeichnete Bilder, unter denen wir seinen heiligen Andreas Avellinus und sein Hauptwerk, „die Himmelfahrt Mariä" mit der Glorie, in der Kuppel in S. Andrea della Valle zu Rom hervorheben. Diese Kuppel stellt einen unermeßlichen Raum dar und endigt mit einer Glorie, deren Licht sich von der Hauptfigur des ewigen Vaters ergießt. Nach diesen Bildern zu schließen, war Lanfranco ein mit einer reichen Einbildungskraft begabter Künstler, der mit mehr Leichtigkeit als Scharfsinn erfand, im großen Style, doch nicht immer correct zeichnete. Etwas Großartiges liegt in seinen Werken; sein Helldunkel ist von ungemeiner Wirkung; in seiner Geburt des Heilandes läßt er, nach Correggio's Weise, das Licht vom Gesichte des Kindes ausgehen. Licht und Schatten sind wohl vertheilt; die Farbe harmonisch, wenn auch nicht heiter. Er besaß eine große Gewandtheit des Pinsels und ging mit vieler Kühnheit an die Ausführung seiner Werke. Er ist ein Mann von großem Talente, strebte aber leider, worin auch Bunsen und Andere mit übereinstimmen, durch erkünstelten Kontrast

in Stellungen, Gruppen und Beleuchtung allzusehr nach Effekt. Die Begeisterung für Lanfranco schwindet bedeutend bei näherer Betrachtung seiner Werke, in welchen sich, wie Quandt sagt, schon wieder der Rückschritt der Kunst zu einem handwerksmäßigen Streben zeigt, durch Geschicklichkeit und leichte Mittel Wirkung und Aufsehen zu machen. Daher die schroffen Gegensäze von Hell und Dunkel, die leeren, nichtssagenden Gesichter bei aller Spannung der Züge. Selbst das Studium der Natur zeigt sich in seinen Bildern vernachlässigt, und Caracci's Gründlichkeit und Strenge verschwindet in seinen spätern Werken.

Unter Einwirkung der Schule der Caracci bildeten sich Bartolomeo Schedone und Giovanni Battista Salvi, gewöhnlich Sassoferrato genannt (1605—1685). Ersterer scheint die Lehren der Schule wenig beachtet zu haben, da schon in seinen frühern Werken sich deutlich die Nachahmung des Correggio zeigt, und seine spätern Werke ein derbes, naturalistisches Element an sich tragen. Seine Werke sind übrigens selten, da er viel zu viel Zeit mit Spielen verlor und bereits im Jahre 1615 starb. Es fehlten ihm schon die Grundprincipien der Malerei, nemlich correcte Zeichnung und tiefere Einsicht in die Gesezе der Perspektive. Dies zeigt sich in einem Bilde in der Pinakothek zu München, eine reuige Magdalena darstellend mit zwei Engeln, wovon der eine den Todtenkopf, der andere das Alabastergefäß trägt. —

Sassoferrato soll seine Bildung hauptsächlich dem Domenichino verdanken; gewiß ist, daß derselbe, wenn er auch nicht sein Lehrer war, doch großen Einfluß auf ihn ausgeübt hat. Er studirte in Rom und Neapel die Werke der ältern Meister. Dies beweisen seine vielen Kopien nach Raphael, Albani, Guido Reni und Andern, und seine zahlreichen Madonnen- und Johannesbilder, die ganz im Geiste jener Meister behandelt sind. Seine Bilder sind nicht sonderlich tief, ziehen aber durch Zartheit und Milde an. Von seinen vielen Madonnen, die er höchst lieblich malte (er bekam deßhalb von seinen Zeitgenossen den Beinamen „pittore delle belle madonne"), ist eine, welche das schlafende Kind betrachtet, in Dresden zu sehen. —

Großen Einfluß auf die Kunst seiner Zeit übte Federigo

Baroccio aus Urbino (1528—1612). Er bewegte ſich nicht auf dem Boden der Antike, ſondern ſtellte lauter heilige, ächt chriſtliche Gegenſtände dar, von denen ſeine Marien am meiſten geſchäzt ſind. Er lernte bei Franco in Venedig, bildete ſich weiter nach Titian, ging in ſeinem zwanzigſten Jahre nach Rom und arbeitete daſelbſt mit Schülern Raphaels. Seine Muſter waren Raphael und Correggio. In den Kinder- und Frauenköpfen kommt er dem Correggio ziemlich nahe, wie auch in ſeinem wunderbaren Helldunkel. Im Ganzen ſteht er aber beiden Muſtern weit zurück. Er war nicht ſtark genug, dem zügelloſen Geſchmacke ſeines Zeitalters zu widerſtehen, was zum Theil von ſeiner ſchwächlichen Geſundheit und ſeinem ſanften Charakter herrühren mochte. Statt energiſch gegen die falſche Kunſt der Manieriſten aufzutreten, ließ er ſich ſelbſt von der Richtung der Zeit anſtecken, verfiel in Manier, die er ſelbſt zu verdrängen ſtrebte, und führte einen ihm eigenen Geſchmack ein, der, wenn er auch nicht, wie Ramdohr ſagt, der falſcheſte, doch immerhin ein falſcher iſt. Es iſt nichts Wahres in vielen ſeiner Werke, weder in Anſehung des Ausdrucks, noch der Zeichnung, noch des Kolorits. Das Fließende ſeiner Umriſſe wird zur Unbeſtimmtheit, und der bunte Glanz ſeiner gelben Lichter und blauen Schatten gibt ſeinem Kolorit das völlige Anſehen der modernen franzöſiſchen Fechtelmalerei. Ebenſo muß man aber auch zugeſtehen, daß ihm eine ſehr innige Auffaſſung eigen war, und daß er öfters, wie in ſeiner Einſezung des heiligen Abendmahls, das er im Auftrag Clemens X. fertigte, in ſeiner Kreuzabnahme, Grablegung und ſeinem heiligen Franziskus ſehr lieblich, ja manchmal unübertroffen zart gedacht habe.

Ein ebenſo zarter, anmuthvoller Künſtler, wie Saſſoferrato und Baroccio, war auch Carlo Dolce (1616 — 1686). Er war für die florentiniſche Schule, was Saſſoferrato für die römiſche war. Er ſtrebte nicht, durch übertriebene, carikirende Nachahmung großer, ihm unerreichbarer Meiſter das Wohlgefallen und den Beifall der Menge zu erhalten; er beſchränkte ſich zumeiſt auf den Kreis der Madonnen und Heiligenbilder, und wußte dieſen eine eigenthümliche Zartheit, Milde und Anmuth zu verleihen. In ſeinen Chriſtus- und Marienbildern namentlich

verſtand er einen geduldigen Schmerz, in ſeinen büßenden Heiligen, z. B. der büßenden Magdalena in Berlin, tiefe Reue, und in den Martyrern eine höhere, heilige Freude auszudrücken. All ſeine Bilder führte er ſehr fleißig aus, hatte einen wahren Ausdruck zarter Regungen, Sinn für Anmuth und Schönheit, eine liebliche Zeichnung und ſanfte Färbung; und ſo konnte es nicht fehlen, daß dieſe zarten, innigen, liebenswürdigen Bilder, wie z. B. ſeine zum Himmel fahrende Madonna, die heilige Katharina, Cäcilia, ſehr beliebt und geſchäzt waren. Leider ſteigerte er dieſe weiche Richtung zuweilen nicht blos zur größten Zartheit, ſondern ſogar zu übertriebener Sentimentalität und ſüßlichter Koketterie. Das Höchſte zu erreichen war ihm nicht möglich; es fehlte ihm jene tiefere Empfindung, jener Sinn fürs Höchſte, Erhabenſte, Göttliche, wie wir ihn in Raphael bewundern. Und dieſen kann auch die vollkommenſte Technik nicht erſezen und geben, ſondern nur das angeborne Genie. —

Aus dem Bisherigen erſehen wir, daß ein Theil der Eklektiker mit beſonderer Vorliebe antiken Gegenſtänden ſich hingab, und mehr auf heidniſchem, als chriſtlichem Boden ſich bewegte, Andere dagegen, obwohl die Antike fliehend und ganz von der chriſtlich-kirchlichen Anſchauung ausgehend, durch ihr einſeitiges, falſches Princip, namentlich in ihrer ſpätern Zeit, in Manier verfielen, die ſie zu vermeiden und zu verdrängen ſuchten, und zuweilen wahre Zerrbilder und Caricaturen, wie Crespi, lieferten. Es fehlte dieſen Meiſtern hauptſächlich die freie Selbſtthätigkeit des Geiſtes, tiefes Eindringen in den Geiſt des Chriſtenthums und die wahre Begeiſterung für die chriſtliche Kunſt. Sie glaubten, auf formelle Weiſe, durch Nachahmung und Aneignung der äußern Vorzüge der großen Meiſter dem Verderben der Kunſt begegnen und dieſelbe auf die höchſte Stufe der Vollendung erheben zu können. Ueber dieſem formellen Streben entwich ihnen aber der Geiſt, oder vielmehr blieb er brach oder todt liegen, und vermochte derſelbe die todten Formen nicht zu beleben. So konnte es am Ende nicht fehlen, die Kunſt mußte einer geiſtloſen Manier verfallen, die mechaniſch die verſchiedenen Vorzüge der großen Meiſter zu vereinigen ſuchte, wie ja auch ein geiſtloſer Schneider aus verſchiedenen ſchönen Flecken ein buntfarbiges,

widerwärtiges Bajazokleid verfertigen kann. Die Eklektiker ſuchten ihren Werken alle Schönheiten anzueignen; ſie ſtrebten, die Vorzüge der Antike mit denen der berühmteſten chriſtlichen Meiſter, Wahrheit und Kraft, Anmuth und Würde zu vereinigen; der Zauber des Kolorits ſollte dazu dienen, das Verdienſt der Kompoſition und Zeichnung beſſer hervorzuheben. Bei allem Beſtreben nach Vollendung konnten ſie es aber doch nicht vermeiden, entweder wegen zu ängſtlicher Nachahmung der Antike in plaſtiſche Kälte, oder durch zu treue Nachahmung der Natur ins Unedle, Caricaturartige, oder durch geiſtloſe Vereinigung der Vorzüge der großen Meiſter in Mechanismus und Manier zu verfallen. Bei allem Reichthum an Farbenglanz, an Menge von Figuren, an Gewändern, an Verzierungen jeder Art vermißt man doch den Reichthum an Ideen. Faſt alle Werke der Eklektiker ſprechen daher wohl die äußern Sinne an, die meiſten aber befriedigen das Gemüth und den Geiſt nicht.

b. Naturaliſten.

Die Naturaliſten kümmerten ſich durchaus nichts um das abſtrakte Ideal der Eklektiker und die Aneignung der Vorzüge der großen Meiſter; ſie glaubten und ſuchten der Kunſt dadurch aufzuhelfen, daß ſie ſich ausſchließlich an die Natur hielten. Die widerwärtige, abgeſchmackte Sentimentalität und immer mehr überhandnehmende Charakterloſigkeit in der Kunſt mußte ein feſtes, energiſches Anſchließen an die Natur hervorrufen. Zudem hatte ſich in Rom unter Cèſare d'Arpino eine Partei gebildet, die, eine poetiſche Richtung verfolgend, der Einbildungskraft zu freien Spielraum gönnte, und die Wahrheit und das wirkliche Leben faſt ganz außer Augen ließ. Wenn die Maler dieſer Richtung die Natur zu wenig beobachteten, und einer imaginären, ins Phantaſtiſche ſich verlierenden Darſtellungsweiſe huldigten, ſo befliß ſich die naturaliſtiſche Gegenpartei einer das Geiſtige zu wenig beachtenden Darſtellungsweiſe des Natürlichen, ſo daß nicht das Schöne, Erhabene und Göttliche in der Natur zur Anſchauung gebracht wurde, ſondern mehr das Gemeine, Niedrige, Rohe, kurz, das in ſeiner ſinnlichen Bedeutung Auffallende

zum Gegenstande der Darstellung gewählt wurde. Der Repräsentant dieser naturalistischen Partei ist

Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569 bis 1609). Dieser Künstler war ein Mann von großem Talent, einer ungezügelt kräftigen Natur, in Extremen sich gefallend. Er trat dem Streben der Eklektiker entschieden entgegen und führte die Malerei zur gemeinen Wirklichkeit zurück. Er verachtete die Schönheit und Würde nicht an sich, sondern er kämpfte mit aller Kraftanstrengung und Leidenschaftlichkeit für Wahrheit und Natürlichkeit gegen die damaligen Imaginanten, welche die Malerei gänzlich zu vernichten drohten. Festes, energisches Auftreten that noth bei der sentimentalen, charakterlosen Zeitrichtung. Aber Caravaggio ließ sich von seiner leidenschaftlichen Stimmung, die sich in all seinen Bildern ausprägt, zum Extrem hinreißen und ging zu weit, indem er absichtlich nur das Gewöhnliche und Gemeine suchte. Sein Aufruf, zur Natur zurückzukehren, war ganz zeitgemäß und nothwendig; allein dieses naturalistische Streben artete in sklavische Nachahmung der Natur aus, und Caravaggio verfolgte mit Troz und Erbitterung die neue Bahn, und so mußte er auf ein ebenso einseitiges, unwahres Extrem wie die Imaginanten gerathen. So oft er einen erhabenen, großartigen Gegenstand in Angriff nahm, der seine Einbildungskraft heftig ergriff und aufregte, da überbot er sich selbst und ward in seinem Werke unförmlich. Diese Großartigkeit und doch zugleich gemeine Auffassung zeigt sich in einem seiner Hauptwerke, in der Grablegung Christi, einem Bilde von größter Feierlichkeit, wobei man aber glauben könnte, es sei das Leichenbegängniß eines Räuberhauptmanns. Wenn er dagegen mit ruhigem Gemüthe und ohne Leidenschaft einen einfachen Gegenstand ergriff, da muß man sein künstlerisches Talent in ihm ehren und den Erfolg seiner Leistungen bewundern. Am besten gelungen sind seine falschen Spieler, überhaupt Scenen aus dem niedrigsten Leben, wo er Zaubereien, Räubereien, Morde, nächtlichen Verrath u. dergl. zu malen hatte. Den Charakter von Gaunern und Betrügern wußte er mit ungemeiner Lebendigkeit und Wahrheit darzustellen. Dagegen machen seine religiösen Bilder, in welchen heilige Personen den Charakter des gemeinen Pöbels tragen, nur einen sehr

unerfreulichen Eindruck. Er faßte das Häßliche und Gemeine auch mit gemeinem Sinne auf, und dieſer Vorwurf trifft ihn gerade am meiſten in dem Charakter ſeiner Bildungen bei der Darſtellung edler, ſogar religiöſer Gegenſtände.

Caravaggio hielt ſich meiſtens in Rom auf, ging aber ſpäter auch nach Malta, Sicilien und Neapel. Den mächtigſten Einfluß übte er auf die Naturaliſten in Neapel aus. Der bedeutendſte von ihnen iſt Giuſeppe Ribera (1593—1656), ein geborner Spanier, weßhalb er den Namen lo Spagnoletto erhielt. Seinen erſten Unterricht erhielt er in ſeiner Heimath in der ſpaniſchen Schule, begab ſich aber in früher Jugend nach Italien, um die Werke Raphaels und der Caracci in Rom, Correggio's in Parma und Modena, und Titians in Venedig zu ſtudiren. Am meiſten ſcheint er ſich für Correggio, den er ſehr fleißig kopirte, entſchieden zu haben, als ihn bei ſeiner Ankunft in Neapel Caravaggio, oder vielmehr der daſelbſt vorherrſchende Geſchmack für immer feſſelte. Caravaggio blieb von nun an ſtets ſein treues Vorbild. Er ſtellte ſich an die Spize der Naturaliſten und trat fortwährend den Meiſtern der Caracci'ſchen Schule entgegen. Bei der Beurtheilung ſeiner Werke muß man zwiſchen ſeinen frühern und ſpätern wohl unterſcheiden. Erſtere, die das Studium Correggio's und der venetianiſchen Meiſter verrathen, ſind zwar ſehr ſelten, gehören aber zu den beſten und edelſten Erzeugniſſen der Zeit. Aus dieſer beſſern Periode ſtammt ſeine Kreuzabnahme in der Sakriſtei von S. Martino zu Neapel und ein Abendmahl, beide meiſterhafte Bilder, die es verdienen, der italieniſchen Kunſt angereiht zu werden. Auch in ſeinen ſpätern Werken zeigt er ſich als vorzüglichen Koloriſten, correcten, naturgemäßen Zeichner und großen Meiſter im Helldunkel. Die Muskeln und Adern an ſeinen Figuren kann man bis zur Spize des kleinen Fingers verfolgen, ſelbſt die Runzeln und Haare des Hauptes ſind getreu gegeben. Doch ſpricht ſich in dieſen ſpätern Werken meiſtens eine derb naturaliſtiſche Richtung und eine abenteuerliche Phantaſie aus, die ihn zu Darſtellungen von Hinrichtungen, Martern, Foltern u. dergl. hinzog. Auch Bruſtbilder von Anachoreten, Propheten und Philoſophen und andere ſcharfe, knochige Geſtalten liebte er darzuſtellen. In all dieſen Bildern

wußte er durch den dämmernden, ans Unheimliche ſtreifenden Schimmer ſeines Helldunkels eine ergreifende Wirkung hervorzubringen. Ein Schauer und Grauſen erregendes Bild, wohl eines ſeiner gräßlichſten Erzeugniſſe, iſt die Darſtellung der Marter, oder vielmehr der Vorbereitungen zu der Marter des heiligen Bartholomäus.

Der gefeiertſte Künſtler aus der Schule des Caravaggio und Ribera, der dieſe beiden Meiſter weit an Kühnheit überbot, iſt Salvator Roſa (1615—1673). Sein Geburtsort iſt Borgo bei Neapel. In ſeiner Jugend beſchäftigte er ſich hauptſächlich mit dem Studium der alten Klaſſiker und der Natur, namentlich der wilden, romantiſchen Natur in Kalabrien und Apulien. Dieſe Studien übten einen ſehr großen Einfluß auf ſeine ſpätere künſtleriſche Richtung aus, die vorzugsweiſe eine antikiſirende, naturaliſtiſche zu nennen iſt. Er iſt nicht ſo faſt chriſtlicher Maler, als Hiſtorien-, Genre- und hauptſächlich Landſchaftmaler; und nur ſoferne hie und da in ſeinen Landſchaften Einſiedler oder chriſtliche Zeichen vorkommen, kann man dieſelben vom chriſtlichen Geiſte angehaucht nennen. Er machte in ſeinen Jugendjahren eine Reiſe durch Unteritalien, ſah hier merkwürdige Vorgebirge und mit Burgen bekrönte Felſen, den Hafen von Bari, die von der See umſpielten Klippen von San Vito, die Grotten von Polignano und die Zauberhöhlen von Otranto. Dergleichen merkwürdige Punkte und Gegenden von wilder Erhabenheit erſcheinen in ſeinen Werken öfters wieder. In den Abruzzen gerieth er in die Gefangenſchaft von Banditen, und hatte hier Gelegenheit, die Phyſiognomien dieſer Auswürflinge zu ſtudiren. Später hielt er ſich bald zu Rom, bald in Neapel und Florenz auf, und ſtudirte in dieſen Städten die Werke der großen Meiſter, von denen ihn am meiſten Michelangelo anſprach. Seinen bedeutenden Ruf begründeten hauptſächlich Landſchaften, in denen ſich die Grundſäze der Schule deutlich offenbaren. In München befinden ſich mehrere Bilder von ihm, z. B. bewaffnete Banditen auf einem ſteilen Felſen mit einem Waſſerfall; ein verfallenes Schloß auf einem Felſen mit ſteilen Felswänden und einem Bergbache; das Kriegsvolk Gideons erfriſcht ſich am Fluſſe; in Dresden in nächtliches Dunkel gehüllte, vom Sturm aufgewühlte Meereswogen,

welche ſich an Felſenriffen brechen, zwiſchen denen man die Trümmer geſcheiterter Schiffe bemerkt. Roſa's energiſcher Geiſt ſpricht ſich in gewaltigen, aufgethürmten Felsmaſſen, in Höhlen, in von Dornen und Geſtrüpp ſtarrenden Feldern, in ſtarken Baumſtämmen, in Sturmwolken und Schlaglichtern aus. Er beabſichtigte überall eine gewaltige Geſammtwirkung, iſt aber oft im Einzelnen flüchtig und unwahr. Seine Bilder von düſter phantaſtiſcher Poeſie ſind mit verſchiedenen Figuren ſtaffirt, die nur für ſolche ſchauerliche Gegenden paſſen. Es ſind Banditen, Hirten, Hexenſcenen, Soldaten, auch bibliſche Figuren, z. B. die Hagar und ihr Sohn, welche vor Durſt umkommen, lauter Figuren, welche in Roſa's Bergen geboren zu ſein ſcheinen. Ein ſehr ſchönes, vorzüglich ausgeführtes Bild ſtellt in wilder Gegend einen Baum dar, in deſſen Zweigen ein hölzernes Kreuz angebracht iſt; unter demſelben liegt ein an Händen und Füßen gebundener Krieger, der ſeine Hände gefaltet zum Kreuze emporhebt. Hier erſcheint Roſa in einem höhern Lichte und offenbart ein tiefes Gefühl. Ueberhaupt war er nicht blos ein wilder Skizziſt; in vielen und gerade in ſeinen beſten Bildern, wovon ſich, nach Waagen, wohl drei Viertheile in England befinden, zeigt er ſich als einen Künſtler von tiefem Gefühl für die Einſamkeit einer großartig wilden, phantaſtiſchen Natur, von geiſtreicher Auffaſſung und ſorgfältiger Ausführung, der durch ſein klares, oft friſches Kolorit anſpricht, dem aber auch zuweilen eine Frechheit der Behandlung eigen iſt, die kaum ihres Gleichen finden wird.

Wir ſehen, daß die naturaliſtiſche Richtung, welche den Imaginanten gegenüber ihre volle Berechtigung hatte, immer mehr ins Gräßliche, Schauerliche, Phantaſtiſche ausartete, daß ſie ſich vom eigentlich kirchlich-chriſtlichen Boden entfernte und in Genre- und Landſchaftmalerei verfiel. Der Eklektizismus ſeinerſeits war nicht im Stande, jene edle Begeiſterung zu verleihen, die den Raphael und die übrigen großen Meiſter unſterblich macht, und mußte am Ende immer mehr in Manier ausarten. Italien, früher das Mutterland und die Hochſchule der Kunſt, hatte ſein kräftiges Mannesalter der Kunſt überlebt, erlangte zwar durch die Beſtrebungen der Caracci, der Eklektiker und

Naturalisten neue Bedeutung, aber die frühere Blüthe der Kunst sah es nie wieder, im Gegentheil mußte es sehen und erleben, wie gerade da, wo die christliche Kunst am höchsten gestiegen war, dieselbe auch am tiefsten gesunken ist.

Längere Zeit wurden diese beiden Richtungen, die eklektische und naturalistische, in Italien noch weiter verfolgt, so jedoch, daß die Künstler bald mehr der Weise der Caracci folgten, aber auch Einflüsse der naturalistischen Richtung in sich aufnahmen, bald umgekehrt der naturalistischen Weise sich hingaben, ohne die Richtung der Caracci ganz auszuschließen. Zu den Malern der ersten Art gehören Caracciolo und Stanzioni, welche zulezt ganz in Manier und ins Handwerksmäßige ausarteten; zu denen der leztern Art mehrere venetianische Künstler, die zwar, wie Jakob Palma (1544 — 1628) und Varotari, il Padovanino genannt (1590 — 1650), noch manches Gute zu Tage förderten. Allein die traurigen Folgen jener beiden Kunstrichtungen konnten nicht ausbleiben. Der Eklektizismus und das mechanische Nachahmen der Vorzüge der frühern Meister mußte nothwendig zur Manier führen, jener ungebundenen Freiheit, die Alles nur nach Willkür gestaltet und Schein für Wahrheit gibt, Flachheit für Gediegenheit und Uebertreibung für Charakter, wie wir dies in der Geschichte der italienischen Malerei während des 17. und 18. Jahrhunderts recht deutlich sehen. Jene naturalistische Richtung entfremdete die Kunst ihrer eigentlichen, ewigen Heimath, vom Quell des Urschönen, und es konnte nicht ausbleiben, die Malerei mußte von ihrer erhabenen Stufe und Würde allmählig herabsinken, so daß sie ihre früher bis zur Vollendung ausgebildeten Mittel fortan nur der Schilderung des erbärmlichen und beschränkten irdischen Daseins weihte. Und so ist sie, wie das Leben, eine verstümmelte, kalte Prosa geworden, ohne Licht und Freude, ohne Würde und Gehalt, ohne Liebe und Heiligkeit, überall nur trockener Kalkul des einäugigen Verstandes, überall ein rastloses Jagen zur Befriedigung der Sinnenlust und Selbstsucht, nirgends ein reiches, tiefes, gotterfülltes Gemüth.

Im 16., 17. und 18. Jahrhundert nahmen die italienischen Fürsten nicht blos die Poesie und Musik, sondern auch die Malerei zur Vergrößerung des Glanzes ihrer Höfe und zur Erhöhung

der Pracht bei ihren Festen in ihre Dienste. Die Kunst, ehedem die Dienerin des Allerhöchsten, sank zur Sklavin weltlicher Herren, ihrer Gelüste und Leidenschaften herab. Wundern wir uns darum nicht mehr, daß die Kunst in Italien so tief gesunken ist, daß im Laufe des ganzen 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts so wenig Bedeutendes auf dem Gebiete der christlichen Malerei geschaffen wurde; die Malerei wandte sich mit Vorliebe der Landschaft und dem Genre, theilweise auch der Historie zu, zuweilen sank sie sogar zur Dekorationsmalerei herab; die Stoffe wurden gerne aus der Mythologie entlehnt und die Allegorie häufig in Anwendung gebracht; nicht selten ungenießbares Zeug zu Tage gefördert und als Kunst gepriesen. Die alten, kirchlichen, im Geiste des Christenthums ausgeführten Gemälde des Mittelalters wurden zumeist unbeachtet gelassen. Die christliche Kunst war wie in Schlaf versunken, und nur hie und da tauchten noch einzelne Künstler, wie Oasen in einer großen Sandwüste, auf. Unter diesen halten wir der Erwähnung würdig:

Jakob Palma (1544—1628). In seinen bessern Werken erkennt man die Grundsäze der römischen und venetianischen Schule. Er kopirte nemlich schon in seinen frühen Jahren die Werke Titians, Raphaels und anderer Meister; später fühlte er sich durch die Lebendigkeit Tintoretto's besonders angesprochen und wählte diesen zu seinem Vorbilde. Um die vielen Aufträge, die er erhielt, besorgen zu können, arbeitete er leichtfertiger, sein Fleiß und seine Sorgfalt verminderten sich, er wurde allmählig Schnellmaler und sank ins Handwerksmäßige herab. Deßungeachtet sind seine Frauen- und Knabenköpfe sehr schön, und sprechen seine meisten Bilder durch ihre Einfachheit und Anmuth sehr an.

Der bedeutendste Künstler des 17. Jahrhunderts aus der venetianischen Schule ist Alessandro Varotari, il Padovanino genannt (1590—1650). Nicht ohne Glück strebte er, die Vorzüge der Meister seiner Schule sich anzueignen; seinen Köpfen in seinem Hauptwerke, das Gastmahl zu Kanaan, verstand er eine höchst anziehende Weichheit zu verleihen. Weniger gelungen und großartig ist seine Komposition.

Der Charakter der Kunst im 17. Jahrhundert, das hand-

werksmäßige, manieristische Betreiben, das sich in dieser Zeit immer mehr Geltung verschaffte, spiegelt sich am deutlichsten in den Werken des Hauptvertreters dieser Richtung, des Pietro Berettini da Cortona (1596—1669). Er begann seine Studien in Rom und brachte den mit Lanfranco begonnenen Geschmack zur vollkommenen Ausbildung. Man verließ nemlich um diese Zeit immer mehr die Gründlichkeit der Caracci'schen Schule, suchte den Sinnen zu gefallen und zu schmeicheln, und begnügte sich, wie dies bei Theaterdekorationen der Fall ist, mit einem oberflächlichen Effekt, und dadurch ward die Malerkunst zur gehaltlosen und unbedeutenden Dekorationsmalerei herabgewürdigt. Eine flüchtige, ungründliche, geistvoll seinsollende Behandlung der Malerei griff in dieser Periode in Italien immer mehr um sich und war bis auf Mengs und Winkelmann vorherrschend. Zu diesen flüchtigen, oberflächlichen Künstlern gehört auch Berettini und noch mehr seine Nachfolger Ciro Ferri, Francesco Romanelli und der Neapolitaner Luca Giordano mit seinem charakteristischen Beinamen Fa Presto (Mach fertig!). Berettini hatte ein leichtes Talent, aber er war ohne Tiefe des Geistes. Ganz entsprechend erscheinen seine Bilder bei genauerer Betrachtung flüchtig und ungründlich. In all seinen Werken offenbart sich ein gewisser einförmiger Charakter, eine oberflächliche, manierirte Zeichnung; er sucht nicht den wahren Ausdruck für die Handlung, sondern nur Effekt hervorzubringen. Und wirklich machen auch seine Bilder auf den oberflächlichen Beschauer einen nicht unbedeutenden Eindruck, der aber bei tieferm und längerm Betrachten wieder verschwindet. Man vermißt hauptsächlich Wahrheit und Gründlichkeit bei ihm. Auch Mengs, Göthe und Lanzi stimmen mit diesem Urtheil so ziemlich überein; ersterer insbesondere sagt von Berettini, daß ihm der wahre Ausdruck fehle, und daß er mehr nach Effekt als Wahrheit gestrebt habe.

Der lezte Sprößling der gänzlich ausgearteten italienischen Malerei ist Pompeo Girolamo Battoni (1708 — 1787). Conca und Masucci waren seine Meister, aber nicht seine Muster; ihn fesselten die Werke Raphaels und anderer großer Meister, und er eignete sich von ersterm wirklich auch eine gewisse Grazie

an, die ſeine Figuren anziehend macht. Sein Hauptbeſtreben ging dahin, gegen den allgemeinen Verfall der Malerei anzukämpfen und der Kunſt mittelſt des Eklektizismus wieder aufzuhelfen. Der Erfolg entſprach, wie leicht zu begreifen, natürlich nicht. Der Kunſt konnte auf blos formelle Weiſe nicht gedient werden. Der Grund ihres Verfalls war ein tieferer, der chriſtliche Geiſt war aus den Künſtlern und ihren Werken entflohen, und dieſer konnte durch alle formellen und techniſchen Vorzüge nicht in dieſelben hineingezaubert werden. Battoni malte zwar eine Menge Madonnen, heilige Familien, Heilige beiderlei Geſchlechts, hiſtoriſche und allegoriſche Gegenſtände, aber am liebſten wählte er heidniſche Stoffe, und die chriſtlichen, wenn ihm auch manche Figuren, zumal die jugendlichen, bei ſeinem angebornen Talente zum Gefälligen und Naiven, gut gelungen ſind und ſogar anziehend genannt werden können, entbehren doch der Wahrheit und des Durchdrungenſeins vom chriſtlichen Geiſte. Am auffallendſten zeigt ſich dies an ſeiner büßenden Magdalena. Dieſe hat zwar ſehr zierliche Formen und anmuthige Züge, aber mit der Reue ſcheint es ihr kaum halber Ernſt zu ſein; ſie thut nur bußfertig, um deſto reizender zu erſcheinen. Sicherlich ſchwebte ihm das Bild einer jungen, hübſchen Römerin als Ideal vor, das er wieder geben wollte. Von welch geringer Nachhaltigkeit Battoni's Beſtreben war, kann man daraus erſehen, daß in ſeinem Alter eine ziemlich ſtarke Partei gegen den ehrwürdigen Greis ſich erhob und nicht einmal das einzelne Gute in ſeinen Werken anerkannte, das wirklich anerkannt werden muß, nemlich die Lebhaftigkeit und Wärme des Kolorits, die Harmonie der Farben und ſeine gelungene Darſtellung jugendlicher, zumal weiblicher Figuren.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts empfahlen zwei Ausländer tieferes, ſtrengeres Studium der Antike, und glaubten dadurch der tief geſunkenen Kunſt aufhelfen und ſie wieder zur Blüthe und zum Glanze bringen zu können. Am Ende dieſes Jahrhunderts machte ſich auch noch der Einfluß der David'ſchen Schule bei den italieniſchen Malern geltend, und da zugleich auch das Studium der Werke Raphaels und anderer großer Meiſter empfohlen wurde, ſo mußte eine vorherrſchend

antikiſirende, eklektiſche Richtung entſtehen, die durch das Eingehen auf die Vorbilder der Antike große, edle Charaktere, durch das Studium der Werke Raphaels ſchöne Formen zu erzielen, und durch das den Franzoſen nachgeahmte Theatraliſche, Uebertriebene in Stellung und Gebärden den Beifall der Menge zu erlangen hoffte. Allein es fehlte dieſer Richtung das innere Lebensprincip der Kunſt, und daher konnte durch ſie keine eigentliche Wiederherſtellung derſelben erfolgen. Die Verehrung der Denkmäler des Alterthums, der Werke Raphaels und der franzöſiſche Geſchmack führten einen falſchen Begriff von Ideal herbei, das in einem leeren, abſtrakten Begriff von Schönheit beſtand und eben darum der herrſchenden Geiſtesarmuth willkommen war. Die vorzüglichſten unter den Künſtlern dieſer Richtung ſind Pietro Benvenuti aus Perugia und Vincencio Camuccini aus Rom.

Pietro Benvenuti bildete ſich mit Eifer nach den Werken des Andrea del Sarto, kam am Ende des vorigen Jahrhunderts nach Rom und wählte ſich hier den Raphael zu ſeinem Muſter und Vorbilde, und zwar ſuchte er dadurch in den Geiſt dieſes Meiſters einzudringen, daß er ſeine Werke kopirte. Auf dieſe Weiſe war es ihm natürlich unmöglich, das Weſen dieſes göttlichen Künſtlers zu erfaſſen und ſeine einfache Größe und hohe Wahrheit zu erreichen. Sein Styl iſt durchaus der David'ſche; er erhob ihn übrigens zu derjenigen Vollkommenheit, deren die Unnatur fähig iſt. Sein erſtes Gemälde war der heilige Donatus, das zweite die delphiſche Sibylle, an welcher beſonders die Zeichnung des Nackten und der geſchmackvolle Faltenwurf gerühmt wird. Der Tod des Priamus läßt klar den Einfluß der franzöſiſchen Schule erkennen; man vermißt vor Allem Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit; die meiſten Geſtalten tragen nicht den Ausdruck menſchlicher Leidenſchaft, ſondern den einer theatraliſchen, übertriebenen Mimik. Außer dieſen Bildern verfertigte er noch viele Oelgemälde, Altarbilder, welche ſich in den Kirchen Toskana's befinden. Auch in der Freskomalerei verſuchte er ſich, und er ſteht hierin dem Appiani nicht nach. Eines ſeiner lezten Werke iſt die Judith mit dem Haupte des Holofernes, wie ſie es dem Volke von Bethulien zeigt. Es trägt

durchaus den Charakter der franzöſiſchen Schule; es iſt ein ſchönes Bild, ein wahres Prachtſtück, aber es läßt den Beſchauer kalt und ungerührt. Ueberhaupt ſind heftige Bewegungen und kräftige, übermäßig ſtarke Formen ein charakteriſtiſches Merkmal dieſes Künſtlers. Man darf ſich daher nicht wundern, daß er bei der herrſchenden Zeit- und Geiſtesrichtung am Anfange dieſes Jahrhunderts bedeutendes Aufſehen machte.

Vincencio Camuccini wurde 1773 zu Rom geboren und gehört zu den berühmteſten italieniſchen Malern der neueren Zeit. In ſeinen Jugendjahren ließ er ſich das Studium der Antike und der großen Meiſter ſehr angelegen ſein; am meiſten fühlte er ſich zu Raphael, Domenichino und Andrea del Sarto hingezogen. Man erkennt aber auch recht deutlich den Einfluß der franzöſiſchen Schule in ſeinen Werken. Zuerſt trat er mit dem „Tode Cäſars", dann der „Virginia" hervor, und erwarb ſich nicht unbedeutenden Ruhm und Anerkennung. Dieſe Bilder erregten durch das kräftige, heitere Kolorit, die edeln Charaktere, wohlverſtandene Draperie und gute, glückliche Gruppirung großes Wohlgefallen. Man erkennt aber ſowohl in der Kompoſition, als Zeichnung und Ausführung die theatraliſche Weiſe der franzöſiſchen Schule, und es fehlt dem Künſtler, wie W. A. Schlegel in einem Sendſchreiben an Göthe bemerkt, die reichhaltige Ader der Erfindung, und wir glauben noch beiſezen zu dürfen, das Ungekünſtelte, Natürliche und jene bis in jeden einzelnen Theil gehende Wahrheit. Dagegen hat er vor der franzöſiſchen Schule eine mehr natürliche Harmonie und eine gewiſſe ſüdliche Milde voraus; ſeine Zeichnung iſt beſtimmt und correct, und ſeine tiefe Kenntniß und ſein gründliches Studium des klaſſiſchen Alterthums verdienen Anerkennung und Bewunderung. Mit großer Vorliebe wählte er Darſtellungen aus der römiſchen Geſchichte, aus dem Leben des Regulus, Scipio, Cornelius, und regte durch dieſe großen Vorbilder das erloſchene Nationalbewußtſein bei den Einzelnen wieder an und ſuchte es neu zu beleben. Es konnte daher nicht fehlen, daß dieſe Bilder, und namentlich ſein vortrefflich gelungener Horatius Cocles, großen Beifall und Anklang fanden. Camuccini berührte eine Saite, die das Herz des italieniſchen Volkes traf und begeiſterte. Auch auf chriſt-

lichem Boden bewegte er ſich mit Glück; ſeine Grablegung Chriſti, die er für den König Karl IV. von Spanien vollendete, die Bekehrung Sauli und das Erſcheinen Chriſti in der Unterwelt wurden ſehr bewundert. Ein anderes Gemälde, „die Darſtellung im Tempel," erfüllte ganz die Hoffnungen der Italiener, welche ſie von dieſem Künſtler hegten. Dies ſchöne Bild befindet ſich in der Kirche St. Johann zu Piacenza. Sein berühmteſtes Werk iſt ohne Zweifel „der ungläubige Thomas"; es wurde ſogar der Ehre der Verewigung in Moſaik in der St. Peterskirche für würdig gehalten. Das Bild iſt trefflich gezeichnet und mit Geſchmack angeordnet; aber auch dieſem Bilde fehlt, wie den meiſten übrigen, Natürlichkeit und Wahrheit. Der Heiland hat zwar Anſtand, aber nicht Würde genug, und dem Thomas fehlt ſowohl der Ausdruck der Ungewißheit des Zweiflers, als des Staunens des Ueberführten. Camuccini iſt ein gelehrter Künſtler, der nicht blos als genauer Kenner der Antike, ſondern auch als chriſtlicher Künſtler und Porträtmaler (er malte namentlich die Porträts des Königs und der Königin von Neapel und des Pabſtes Pius VII.) unter den wenigen italieniſchen Künſtlern der Neuzeit einen der erſten Pläze einnimmt und den Künſtlern den Weg gezeigt hat, den ſie einzuſchlagen haben, wenn die tiefgeſunkene Kunſt in Italien wieder erſtehen und zu Bedeutung und zur Blüthe gelangen ſoll. Die Künſtler müſſen ſich auf den volksthümlichen, nationalen Boden ſtellen und ihre Werke vom chriſtlich-kirchlichen Geiſte durchdringen, erleuchten und beleben laſſen. Solche Bilder werden wahre Kunſtwerke ſein und zum Herzen des Volkes ſprechen und von demſelben verſtanden und mit Liebe aufgenommen werden. —

Auch dieſe franzöſiſirende Richtung iſt vorübergegangen, ohne eine neue Blüthe der Kunſt in Italien herbeigeführt zu haben. Auf den neuern Kunſtausſtellungen ſind nur wenige italieniſche Kunſtwerke zu treffen, welche die Aufmerkſamkeit des Beſchauers zu feſſeln im Stande wären. Kopien nach den großen Werken der Vergangenheit, Landſchaften, Scenen aus dem Volksleben, genreartige, zuweilen auch hiſtoriſche Gegenſtände, die aber vielfach nicht Erzeugniſſe eines lebendigen, künſtleriſchen Dranges, ſondern des Spekulationsgeiſtes ſind, bilden bei weitem die Mehrzahl

deſſen, was die neueſte Zeit hervorgebracht hat. Tüchtige Werke, eigentliche Kunſtgegenſtände, treten uns nur als vereinzelnte Erſcheinungen, gleichſam als Nachhall einer glücklichern Vergangenheit, entgegen. Zu den bedeutendſten Künſtlern der neuern Zeit gehören Appiani, Boſſi, Palagi und Migliara. Die beiden erſten ſuchten der Kunſt durch Studium und Kopiren der Hauptwerke der großen Meiſter, die beiden leztern durch enges Anſchließen an die Natur und Antike wieder aufzuhelfen und ihre Meiſterſchaft zu begründen.

Andrea Appiani (1754 zu Mailand geboren und geſtorben 1818), „der Maler der Grazien," war Anfangs Dekorationsmaler, blieb aber nicht bei dieſem Fache ſtehen, ſondern ſezte ſeine Studien weiter fort und ſuchte durch tüchtiges Studium der Anatomie, und namentlich dadurch in der Kunſt ſich zu befeſtigen und einen ehrenvollen Namen zu erhalten, daß er die Hauptwerke der berühmteſten Meiſter kopirte, die er während ſeines Aufenthalts in Parma, Bologna und Florenz zu ſtudiren Gelegenheit hatte. Rom beſuchte er dreimal, um in das Geheimniß der Raphael'ſchen Freskomalerei einzudringen. Dies gelang ihm auch zum Theil, ſo daß er in dieſem Kunſtzweig alle italieniſchen Maler ſeiner Zeit übertraf. Seine ſchönſten Freskomalereien ſind „die Evangeliſten und Kirchenlehrer" in der Kuppel des Chores in St. Celſo zu Mailand, erhabene Figuren in der That, voll charakteriſtiſchen Ausdrucks und in einem großartigen Style ausgeführt. Meiſtens entnahm er aber ſeine Gegenſtände der Antike, z. B. der Olymp, Venus und Amor und andere. Auch als Hiſtorienmaler zeichnete er ſich aus, namentlich ſtellte er die Großthaten Napoleons dar, der ihn zu ſeinem Hofmaler ernannte und mit dem Orden der Ehrenlegion ſchmückte. In der herzoglich Leuchtenberg'ſchen Galerie zu München findet ſich ein ſehr gelungenes Bild von Appiani: „Napoleon auf dem Throne und zu beiden Seiten weibliche Figuren des Sieges und Friedens." Seine Bilder ziehen durch eine gewiſſe Grazie und die Reinheit der Zeichnung ſehr an, beſonders gilt dies von ſeinen großartig ausgeführten Fresken; man vermißt aber die Kraft des Ausdrucks und der Charaktere. —

Giuſeppe Boſſi (1776 — 1816) bildete ſich während

seines sechsjährigen Aufenthaltes in Rom hauptsächlich an den Werken Leonardo da Vinci's, den er am meisten liebgewann und fortan sein ganzes Leben hindurch studirte. Er unternahm das schwierige Geschäft, das berühmte Abendmahl dieses Meisters wieder herzustellen, damit solches in Mosaik gebracht und für ewige Zeiten erhalten würde, was durch Raffaeli auch wirklich zu Stande kam. Auf der Villa Melzi am Comersee hängt ein großer Carton, an dem er zuletzt arbeitete. Die Zeichnung ist mit schwarzer Kreide sehr kühn und fleißig ausgeführt. Sie stellt den todten Heiland im Schooße Maria's dar, Johannes und Magdalena zu beiden Seiten. Seine Werke sind voll Feuer, Phantasie und Ausdruck, und verrathen eine große Einsicht in die Behandlung des Nackten.

Palagi aus Bologna ist ein Künstler unseres Jahrhunderts, erlangte großen Ruhm als Historienmaler und behauptet den ersten Rang unter den neuern italienischen Künstlern. Seine Werke haben, im Vergleich mit denen anderer Künstler aus der vergangenen und gegenwärtigen Zeit, große Vorzüge und Verdienste. Er wirkte hauptsächlich in Rom und Mailand, erwarb sich großen Beifall und sogar die Bewunderung Napoleons, der ihn mit Auszeichnung behandelte. Die Gegenstände seiner Oelbilder sind meistens der italienischen Geschichte des Mittelalters entnommen. Sein Herzog Galeazzo Visconti von Mailand, krank auf dem Prachtbette liegend, während Isabella mit ihrem Sohne vor dem Könige kniet, wurde von ihm im Jahre 1821 vollendet und zeichnet sich dieses Stück durch treffliche Zeichnung, edeln Styl und gründliches Studium der Natur aus. Die Figuren sind voll Ausdruck und ganz dem Leben entnommen. Ein Kranker, der wenige Tage darauf starb, soll ihm zum Modell gedient haben. Im Jahre 1824 stellte er Gustav Adolph dar, wie er die vier Stände des Reichs schwören läßt, seine vierjährige Tochter als Königin des Reiches anzuerkennen, wenn er im Kriege gegen Ferdinand umkommen sollte. Das Bild gehört zu seinen besten, enthält sehr schöne Köpfe und eine große Mannigfaltigkeit der Charaktere, und zeigt genaue Kenntniß der Formen. Nur ist er etwas gar zu theatralisch, ein Fehler, den man nicht ohne Grund den neuern italienischen und fran-

zösischen Malern zum Vorwurfe macht, und den er mit diesen gemein zu haben scheint. Eines seiner besten, effektvollsten Bilder ist sein Kolumbus, wie er vor Ferdinand und Isabella in Gegenwart der Großen des Reichs die seltensten Produkte des neuentdeckten Landes ausbreitet. Er vollendete dasselbe im Jahre 1829. Im darauffolgenden Jahre sah man auf der Mailänder Kunstausstellung sehr liebliche kleinere Bilder von ihm, religiösen Inhalts, z. B. die heilige Jungfrau mit Lesen beschäftigt, den Heiland mit der Weltkugel, eine sizende heilige Jungfrau; all diese Bilder waren sehr lieblich und fleißig ausgearbeitet. Ueberhaupt zeichnen sich all seine Bilder durch charakteristische, ausdrucksvolle Figuren und sehr correcte Zeichnung aus, die dieser Meister nur durch genaues, gründliches Studium der Natur und der Antike gewinnen konnte. Charakteristisch ist in seinen Werken die Ruhe, Besonnenheit, Tiefe des Gemüthes, ungemeine Zartheit und individuelle Wahrheit. In der Darstellung des Nackten besaß er eine große Gewandtheit, und weiß er durch weiche Formen und zarten Schmelz das Auge zu bestechen. Dagegen macht man ihm den Vorwurf, daß er zu theatralisch war und in Beziehung auf das Kostüm nicht selten die Geschichte mißachtet habe.

Giovanni Migliara verwandte großen Fleiß auf das Studium der Natur und Mathematik. Seine Werke zeichnen sich daher, außer dem großen Reichthum der Phantasie, Anmuth, Zierlichkeit und correcten Zeichnung, besonders durch frappante Naturwahrheit und gelungene Anwendung der Perspektive aus, und verrathen deutlich den mathematisch gebildeten Meister. Durch seine Gewandtheit in der Perspektive weiß er optisch zu täuschen und den Beschauer durch ein bezauberndes Farbenspiel zu überraschen. Er bemalte den Dom zu Mailand von innen und außen, und auch die übrigen Kirchen dieser Stadt boten ihm öfters Gelegenheit zu malerischen Darstellungen. Seine Oelbilder und Aquarellen waren schon zu seinen Lebzeiten nicht nur in seinem Vaterland, sondern auch im Auslande sehr gesucht. Er starb zu Mailand im Jahre 1837. —

In Italien ist zwar, wie wir im Bisherigen gesehen haben, die Kunst, selbst in den Zeiten ihres tiefsten Verfalls, nie ganz

ausgeſtorben; in allen Jahrhunderten bis auf die neueſte Zeit treffen wir einzelne namhafte Künſtler; aber es ſind dies leider in neuerer Zeit nur einzelne Erſcheinungen, und das Urtheil Kuglers iſt im Allgemeinen hart, aber wahr, wenn er ſagt: „Italien, über das einſt alle Segnung der edelſten ſchaffenden Kraft, der ganze Zauberborn der Schönheit ausgegoſſen war, träumt jezt nur noch von dem großen Ruhme ſeiner großen Vorzeit; es treibt ein ſteuerloſes Wrak auf den bewegten Fluthen der Gegenwart hin. Die Künſte ſind ausgezogen, ſich eine neue Heimath zu ſuchen.“ Wenn wir auch nicht gerade behaupten wollen, daß die Künſte ganz aus dieſem einſt ſo ruhmvollen Lande ausgezogen ſeien, ſo müſſen wir doch geſtehen, daß dies vom Himmel und von der Natur ſo geſegnete und jezt doch ſo unſelige Land nicht blos in politiſcher und religiöſer, ſondern auch in artiſtiſcher Hinſicht unendlich tief geſunken iſt. Und darüber werden wir uns durchaus nicht mehr wundern, wenn wir nur einen flüchtigen Blick auf die Geſchichte dieſes Landes in den drei lezten Jahrhunderten werfen wollen. Seit dem 16. Jahrhundert war Italien der Zankapfel, um den ſich Deutſchland und Frankreich geſtritten haben. Seit Franz I. und Karl V. war es daher häufig der Schauplaz ſchrecklicher Kriege, die bis zur franzöſiſchen Revolution und die neueſten Kämpfe in Oberitalien, durch die Eroberungsluſt Frankreichs und Spaniens, ſowie durch Zwiſtigkeiten mit Oeſterreich entſtanden, dem in politiſcher, wie in artiſtiſcher und wiſſenſchaftlicher Hinſicht regen Leben in Italien ein Ende machten und es in eine Abſpannung und Schlaffheit ſtürzten, welche es der franzöſiſchen Revolution erleichterte, ihre ſiegreichen Waffen zuerſt in dieſes Land klaſſiſcher Erinnerung zu tragen und den Zuſtand desſelben nach Willkür umzugeſtalten. Seit 1797 wurden aus Mailand, Mantua, einem Theil von Parma und Modena, ſowie in Venedig, Genua, Rom und Neapel Republiken geſchaffen, welche anno 1805 Napoleon als ein Königreich Italien mit der franzöſiſchen Kaiſerkrone vereinigte; ſeinen Stiefſohn Eugen Beauharnais ernannte er zum Vicekönig, andere Theile des Landes gab er andern Herrſchern, wie z. B. Neapel dem Mürat, oder verband ſie ebenfalls mit Frankreich, bis durch den Sturz des franzöſiſchen Helden und

die Wiener Kongreßakte der heutige politische Zustand Italiens hervorgerufen wurde. Italien ist zerrissen und zerstückelt und der Nationalgeist erloschen. Dazu kommt noch die geistige und religiöse Gesunkenheit und Zerrüttung und die gottlosen Bestrebungen einer Umsturzpartei, die von Frankreich und England unterhalten und unterstüzt ward, und es auf nichts Geringeres abgesehen hatte, als auf gänzliche Ausrottung des Christenthums und Vernichtung der Kirche. Es wäre daher wirklich zu verwundern, wenn Italien von den schädlichen Einflüssen des vorigen und jezigen Jahrhunderts frei geblieben wäre und nicht an dem allgemeinen Schicksale der europäischen Völker theilgenommen hätte. Italien hat aber noch seinen reinen, blauen Himmel, ist, wie früher, von dem herrlichsten Klima begünstigt, hat noch die vielen und werthvollen Kunstschäze der Vorzeit; es bedarf daher nur der Wiedererweckung und Neubelebung des nationalen Bewußtseins, und dies Volk wird bald wieder seiner Vorfahren würdige Thaten und Werke verrichten und hervorbringen. Soll aber diese nationale Einigung gelingen, so wird vor Allem eine religiöse Wiedergeburt vorhergehen müssen. Die christliche Kirche, die einzig wahre Pflegerin der christlichen Kunst, wird dies zerrissene und alternde Land in seinen höchsten Interessen wieder einigen und mit ihrem Geiste beleben und verjüngen müssen. Dann wird auch die jezt danieder liegende Kunst wieder erstehen und zu neuer Blüthe sich entfalten. Ob dies aber im unerforschlichen Plane der Vorsehung liegt, wird die Zukunft enthüllen.

II. Verfall der christlichen Malerei in Deutschland.

Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ist uns schon eine ziemliche Anzahl von deutschen Künstlern begegnet, welche die heimische Kunstrichtung durch das Studium der Italiener, namentlich der sich durch eine klassische Ausbildung der Form auszeichnenden Meister, auf Kosten ihrer Eigenthümlichkeit zu veredeln suchten. Einzelne ihrer Leistungen tragen schon sehr entschieden das Gepräge dieses Sichverirrens und Strebens nach fremdem Verdienste. Durchgehends ist dies aber der Fall bei ihren Nachfolgern seit der Mitte des 16. Jahrhunderts. Raphael

und Michelangelo waren es hauptsächlich, welche die Augen der deutschen, insbesondere der niederländischen Künstler auf sich zogen. Die nordische Natur war aber nicht im Stande, die geistige Tiefe jener italienischen Meister und den idealen Standpunkt Raphaels zu erreichen; daher nehmen wir in ihren Werken ein mühsames Abringen nach schönen Formen und die ärgsten Ausschweifungen wahr. Diese traten in einem Hemskerk, Floris, van Mander, Goltzius, Spranger und andern um so greller hervor, als sie Männer von großen Anlagen waren, sich aber einem eiteln Streben nach imposanten Erfolgen hingaben und zugleich den Großen und Mächtigen zu gefallen suchten, denen die Historienmalerei zu vornehmem Prunke diente. Sie verharrten meistens in der Nachahmung äußerlicher Typen, ohne jenes tiefinnerliche, ethische Lebenselement zu besitzen, aus dem jene freiere Schönheit der großen italienischen Meister hervorgegangen war. Ihr Ideal, das sie erreichten, ist daher nur ein formelles, inhaltloses, innerlich todtes. An sich haben daher die meisten Werke dieser Künstler keinen besonders hohen Kunstwerth. Troz dieser Verirrungen hörte doch die niederländische Malerei nie ganz auf, nach einem höhern Standpunkte zu streben, und dauert auch in dieser Zeit ein besonderer Naturſinn und eine von der Eyck'schen Schule abstammende eigenthümliche Technik fort.

Zu den bedeutendsten Künstlern dieser Richtung rechnen wir den Lambert Sutermann, auch Lambert Lombard genannt (1506 — 1560). Die Nachrichten über ihn lauten sehr verschieden und wurden durch Vasari noch mehr verwirrt. Gewiß ist, daß er in Italien seinen Geschmack sehr läuterte, indem er daselbst seine heimische Richtung ganz verließ und sich an italienische Vorbilder hielt. Das Edle und Würdevolle der römischen Schule wußte er sich in einzelnen Fällen so glücklich anzueignen, daß Schorel ihn für einen Italiener hielt. Ein sehr zartgefühltes, ganz im Geiste der römischen Schule ausgeführtes Bild ist eine Madonna im Berliner Museum, die das schlafende Kind auf ihren Armen hält. Alle seine Bilder haben Etwas Schlichtes, Anspruchloses, sind tief durchdacht und mit Scharfsinn und vielem Fleiße ausgeführt. Am deutlichsten ersieh man dies an einer in der Pinakothek zu München befindlichen Madonna,

wie ſie in tiefſtem Schmerz den auf ihrem Schooſe liegenden Leichnam Chriſti umarmt. Im Hintergrunde iſt Jeruſalem — Alles mit deutſchem Fleiße gemalt.

Das Haupt der künſtleriſchen Richtung dieſer Zeit war Franz Floris aus Antwerpen (1520—1570), der berühmteſte Schüler des Lombard. Anfangs malte er in der Weiſe ſeines Meiſters, veränderte aber ſeine Manier, als er in Italien die Werke Raphaels und Michelangelo's ſah. Vaſari erklärte ihn für den beſten niederländiſchen Maler und verglich ihn ſogar mit Raphael, obwohl die großen Vorzüge dieſes Meiſters durchaus nicht in ſeinen Werken zu entdecken ſind. Er erhielt ſogar den Ehrentitel „niederländiſcher Raphael". Seine Bilder ſind ſchön und elegant gezeichnet, aber es fehlen ihnen die edeln Formen Raphaels und der ſeelenvolle Ausdruck; ſie ſind durchaus hohl, nüchtern und geiſtlos, und machen einen höchſt widerlichen Eindruck. Ein ſehr unleidliches Werk von ſeiner Hand iſt Loth mit ſeinen beiden Töchtern. Es iſt wirklich unbegreiflich, wie man längere Zeit hindurch dies kalte, eines ſpätern italieniſchen Naturaliſten würdige Erzeugniß für ein Werk Raphaels halten und ausgeben konnte. Zu ſeinen beſſern in Deutſchland zerſtreuten Bildern gehören zwei Seitenſtücke in der k. k. Bibliothek zu Wien. Das eine derſelben ſtellt Adam und Eva im Paradieſe dar, das andere, wie ſie nach ihrem Fall daraus vertrieben werden. Er entwickelt darin eine große techniſche Fertigkeit und zeigt, daß er für Dekorationen und feſtliche Verzierungen geeigneter war, als für Darſtellungen höherer Gegenſtände.

Floris übte einen bedeutenden Einfluß auf die Kunſt ſeiner Zeit durch die große Zahl ſeiner Schüler aus. Die meiſten derſelben ſchloßen ſich an ihren Meiſter an, ſuchten die Farbenpracht der venetianiſchen Schule nachzuahmen und ihre Bilder durch Porträtfiguren intereſſant zu machen. Dieſelben leiden aber an den nemlichen Gebrechen, wie die des Meiſters; ſie ſind nüchtern, manierirt, ohne Ausdruck und Geiſt und wenig anziehend. Zu den bedeutendern Künſtlern aus der Schule des Floris gehören Franz Franck der ältere (ſein beſtes Werk iſt ſein Chriſtus unter den Schriftgelehrten), ſein Sohn Franck der jüngere, der am liebſten Karnevalsſcenen und hiſtoriſche Bilder malte; Franz

Pourbus der ältere und sein Sohn gleichen Namens. Sie waren gute Porträtmaler und leisteten in diesem Fache Leidliches. Ein erfreuliches Bild von Pourbus dem ältern ist „die Predigt des heiligen Aloysius" unter vielem Volke, auf dem sich eine Menge schöner Porträtfiguren befindet. — Der hervorragendste Schüler des Floris war Martin de Vos (1520—1604). Er ist zwar ein manierirter Künstler, wie seine Mitschüler und sein Meister; aber er hat eine wärmere, naturgemäßere Auffassung, was man in „seinem auferstandenen Heiland, der seinen Jüngern am See Tiberias erscheint", im Berliner Museum ersehen kann. Auch eignete er sich das herrliche Kolorit der Venetianer in hohem Grade an und wußte dadurch seinen Bildern Frische und Leben zu verleihen. —

Die Kunst artete im Laufe der Zeit immer mehr in Manier und Künstelei aus. Die übertriebenste Unnatur in Form und Ausdruck, höchst wunderliche Verdrehungen des menschlichen Körpers verdrängten alle Naturwahrheit und ächte Schönheit. In dieser höchst manieristischen Richtung befangen, dem Strome der Zeit folgend, erscheinen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Karl van Mander (1548—1606), Heinrich Goltzius (1558 — 1617) und Bartholomäus Spranger (1546 bis 1625 oder 1627). Den Vorrang unter diesen übertrieben manieristischen Malern behauptet unstreitig Spranger. Er überschritt in den Stellungen, in den Umrissen, in den Verdrehungen der Hände und Füße alle Schranken, und nicht mit Unrecht schreibt daher ein Schriftsteller von ihm: „Alles mußte verdreht, gespannt und in konvulsivischer Stellung sein, und in seinen lezten Gemälden übertrieb er die Uebertreibung selbst." Auf seiner Reise nach Italien, wo er sich hauptsächlich in Mailand, Parma und Rom aufhielt und ausbildete, empfahl er sich durch mehrere Landschaften und seine Hexenversammlung im Koliseum dem Kardinal Farnese, der ihn dem Pabst Pius V. vorstellte. Lezterer beauftragte ihn mit der Anfertigung von zwölf Darstellungen aus der Leidensgeschichte. Auch ein jüngstes Gericht, auf welchem mehr als 500 Köpfe angebracht sind, fertigte er für denselben Pabst; und zu gleicher Zeit schmückte er mehrere Kirchen Roms mit Bildern. Im

Jahre 1575 erhielt er einen Ruf an den Hof des Kaisers Maximilian II. nach Wien, und Rudolph II. stellte ihn als ersten Hofmaler an, in welcher Eigenschaft er siebenzehn Jahre zu Prag arbeitete und viele Bilder, namentlich Porträts, malte. Man könnte wohl glauben, daß dieser Künstler, der am päbstlichen und kaiserlichen Hof so gut empfohlen und so hochgeschäzt war, unmöglich jener übertriebene Manierist gewesen und daß er falsch beurtheilt worden sei. Dem ist aber nicht so; Spranger ist und bleibt einer der übertriebensten Manieristen seiner Zeit. Er war ein sehr talentvoller, erfindungsreicher Künstler und wurde wegen seines großen Talents und seiner schöpferischen Phantasie sehr geschäzt. Allein er ließ seiner Phantasie einen ungemessenen Spielraum, nahm zu wenig auf die Natur Rücksicht, suchte in Uebertreibungen Großartigkeit zu erstreben und verfiel, wie die meisten Deutschen, welche die Richtung Michelangelo's verfolgten, in manierirte Uebertreibung und prahlende Handwerksmäßigkeit. Er richtete sich zu sehr nach dem verdorbenen Geschmacke der Zeit, in der man nicht einmal den Irrweg erkannte, auf den die Kunst gerathen war. Man träumte nur von einem großartigen Umschwung, den sie genommen hatte. —

Während die meisten deutschen Künstler dieser Zeit sich nach den Werken und Meistern der umbrischen Schule bildeten, verfolgten andere, wie Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer, mehr die Richtung der venetianischen Schule, verdeckten so zu sagen durch glänzende Farbenpracht und die Vorzüge der venetianischen Schule ihr vielfach manierirtes Wesen, und lieferten so tüchtige Werke, die sich großen Beifalls zu erfreuen hatten. Christoph Schwarz (1550—1594) war zu seiner Zeit hochgepriesen und erwarb sich sogar den Namen des „deutschen Raphael", obwohl seinen Werken die Tiefe und Innigkeit dieses Meisters abgeht. Dagegen zeichnen sich seine Bilder, von denen mehrere in Nymphenburg, Schleisheim und in München (z. B. der Engelsturz, die heilige Katharina, und in der Metropolitankirche daselbst ein Ecce homo) aufbewahrt werden, durch reiche Komposition, frische Färbung und leichte Behandlung aus. —

Johannes Rottenhammer (1564 — 1623) begab sich,

nachdem er seinen ersten Unterricht bei Tonnauer genossen hatte, nach Venedig, als Tintoretto noch thätig war. Er huldigte ganz den Lehren dieses Meisters und ahmte ihn selbst in seinen oft so gezwungenen Stellungen nach. Dies zeigt ein im Museum des Louvre befindliches Gemälde, welches ganz in der Art der hellen, warmen und fleißigen Gemälde dieses Meisters ausgeführt ist, und seine zierlichen, spizen Formen wie seine stylloſe Anordnung hat. Die größte Anzahl von Rottenhammers Werken ist in Bayern, in der Pfalz und in Schwaben, da er sich nach seiner Verheirathung in München und dann in Augsburg niederließ. In der Pinakothek zu München sind neun Bilder von ihm; eines stellt die in himmlischer Glorie mit dem Kinde auf Wolken sizende heilige Jungfrau dar, wie sie von vielen Engeln umgeben dem heiligen Augustinus erscheint; ein anderes die Enthauptung der heiligen Katharina. Im Münster zu Ulm ist „eine Geburt Christi", und in der Metropolitankirche zu München „die Krönung Mariä" zu sehen. All diese Bilder lassen die venetianische Schule und einen Meister von Geist und Talent erkennen, welcher seinem Sinn für Schönheit und Grazie entsprechende Bilder geliefert hat. —

Endlich sind hier noch einige Künstler zu erwähnen, Bloemart, Honthorst und Sandrart, welche zwar zu den Manieristen zu zählen sind, und an den italienischen Richtungen festhielten, aber mit der eklektischen Nachahmung der ältern Meister zugleich ein naturalistisches Element verbanden, das sich in ernstem Studium und kräftiger Auffassung der Natur ausspricht.

Abraham Bloemart (1564—1647) ist im Ganzen noch ein arger Manierist; es zeigt sich aber in einzelnen seiner Werke, wie z. B. in seiner Anbetung der Hirten und einer heiligen Familie im Berliner Museum, ein glückliches Bestreben nach naturgemäßer Auffassung und Darstellung. Der Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint, ist eine sehr manierirte Gestalt, dagegen ist der heilige Joseph ungleich kräftiger und naturgetreuer gemalt. Das Kolorit ist angenehm und das Helldunkel oft sehr gelungen. —

Die Blüthezeit der beiden andern Meister fällt in die Mitte des 17. Jahrhunderts; beide suchen das eklektische und naturali-

ſtiſche Element mit einander zu verbinden. Gerhard Honthorſt (1592—1662), wegen der überraſchenden Wirkung, die er durch ſcharfes, in das nächtliche Dunkel grell einfallendes Licht hervorzubringen verſtand, auch Gherhardo dalle notti genannt, war der Schüler des Abraham Bloemart und bildete ſich ſpäter nach der Weiſe des Caravaggio. Eines ſeiner durch nächtliche Beleuchtung merkwürdigſten Bilder iſt „die Befreiung Petri aus dem Gefängniſſe durch einen Engel". Der Engel hat ſo eben die Thüre geöffnet und ſtreckt die Rechte nach dem Apoſtel aus, welcher von dem gewaltig blendenden Lichtglanze der himmliſchen Erſcheinung betäubt die Hand vor ſeine Augen hält.

Der berühmteſte Schüler des Honthorſt war Joachim von Sandrart (1606—1688). Der Meiſter ſchäzte ihn ſo ſehr, daß, als er zu Karl I. nach England reiſen mußte, er ihn allein von ſeinen Schülern als Gefährten und Gehülfen mitnahm. Nach der Ermordung des Herzogs von Buckingham begab er ſich im Jahre 1627 nach Italien, ſtudirte in Venedig die Werke Titians und Veroneſes und ward bald nach ſeiner Ankunft in Rom der Mittelpunkt der deutſchen und holländiſchen Künſtler. Er galt für einen ſehr bedeutenden Künſtler und befand ſich unter jenen zwölf Malern, deren jeder für den König von Spanien ein großes Geſchichtsgemälde zu verfertigen beauftragt war. Er malte ein Nachtſtück, „den Tod des Seneka," ein Gemälde, das außerordentlich gefiel und ſich jetzt in der Galerie zu Berlin befindet. Nachdem er noch eine Reiſe nach Neapel, Sicilien und Malta gemacht hatte, kehrte er im Jahre 1635 nach Deutſchland zurück. Hier wüthete der dreißigjährige Krieg. Deßungeachtet fand er doch in Frankfurt viele Beſchäftigung und malte für mehrere Kirchen Altarblätter, von denen wir ein ſehr ſchönes anführen, welches in der Kirche des heiligen Kajetan zu München iſt und dieſen Heiligen mit mehr als fünfzig großen Figuren vorſtellt, wie er anno 1666 durch ſeine Fürbitte Neapel von der Peſt befreit. Im Dome zu Bamberg befindet ſich „die Enthauptung Johannes des Täufers", und in der Walburgiskirche zu Eichſtädt die heilige Walburgis, wie ſie mit dem myſtiſchen Lamme die himmliſche Hochzeit hält. Nach der Beendigung des dreißigjährigen Kriegs malte er zu Nürnberg das große

Friedensgastmahl, auf welchem sich alle Porträts der Gesandten und des Nürnberger Magistrats befinden. — Die Komposition ist etwas gezwungen, aber die Porträtköpfe sind tüchtig und wie all seine Werke in venetianischer Weise ausgeführt. — Diese naturalistisch-eklektische Richtung verfolgten auch Karl Screta von Prag (1604—1674), Johann Kupetzky aus Ungarn und besonders Justus Sustermanns aus Antwerpen (1597—1681). Letzterer reiste zu seiner Ausbildung nach Italien und wandte sich der eklektischen Schule der Caracci und der naturalistischen des Caravaggio zu. Seine Bilder, unter denen wir nur „eine Grablegung" und den „Tod des Sokrates" im Museum zu Berlin erwähnen, zeichnen sich durch edle Komposition und den Ausdruck eines natürlich einfachen Gefühls aus und wurden wegen ihrer Lebendigkeit, Wahrheit und meisterhaften Durchführung allgemein bewundert.

Einen neuen, sehr erfreulichen Aufschwung nahm die deutsche Kunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden. Die Kämpfe mit den Spaniern waren beendigt und ein neues, kräftiges Volksleben fing an, sich wieder zu entwickeln. Andererseits erkannte man immer mehr, daß mit dem Streben nach kirchlichen Reformen, unter den Glaubenswirren und mit dem Verschwinden des alten religiösen Sinnes ein Hauptfundament der Kunst verloren gegangen war, und daß daher treues Anschließen an die Kirche vor Allem Noth thue. In den spanischen Niederlanden war die katholische Kirche Siegerin geblieben, die Kunst stand hier noch mehr als anderswo im Dienste der Kirche, und hier begann denn auch die Malerei sich zu einer neuen Blüthe zu entwickeln. Die große Schule der Gebrüder van Eyck, die durch die innigste Durchdringung ächter Begeisterung für kirchliche Aufgaben mit dem frischesten Sinn die Naturerscheinungen in der größten Wahrheit und Treue auch im Einzelnen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts wiedergegeben, ja in einigen Malern des 16. Jahrhunderts mit einer außerordentlichen Technik und einem trefflichen Kolorit die bewunderungswürdigsten Werke hervorgebracht hatte, wurde durch die verkehrte Sucht, die

großen italieniſchen Meiſter nachzuahmen, welche durch einige talentvolle Maler, namentlich durch Jean Mabuſe und Bernhard van Orley, in den Niederlanden ſehr allgemeinen Eingang gefunden hatte, für immer verdrängt. Ueber dem Beſtreben, durch künſtliche, ſchwierige Stellungen, durch ſtarke Angaben der Muskeln, wodurch man die Großheit des Michelangelo zu erlangen glaubte, große Meiſterſchaft an den Tag zu legen, durch die Wahl von allegoriſchen und mythologiſchen Gegenſtänden eine beſondere Gelehrſamkeit zu zeigen, war die religiöſe Begeiſterung und der Sinn für eine liebevolle und naive Auffaſſung der Natur allmählig verſchwunden. Da nun den Niederländern das eigentliche Verſtändniß der Form, das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Linien unzugänglich blieb, ſo konnte es nicht fehlen, daß ſie in dem Verlangen, es einander an Künſtlichkeit der Stellungen, an Bezeichnung der Formen in den nackten Theilen zuvorzuthun, ſich immer weiter von der Natur entfernten und am Ende ſo widerwärtige Zerrbilder zum Vorſchein kamen, wie ſo manche Gemälde des Hemskerk, oder F. Floris, denen ſelbſt das alte Erbtheil der Schule, eine gute Färbung abgeht. Andere Künſtler ſtellten Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben mit Laune und Lebendigkeit, oder die Natur in ihrer allgemeinen Erſcheinung mit großer Ausführlichkeit dar, wodurch die Genre- und Landſchaftsmalerei ihre Entſtehung erhielten. In der Auffaſſung zeigt ſich nicht ſelten ein Hang zum Gemeinen, Sonderbaren und Abentheuerlichen. Gegen den Ablauf des 16. Jahrhunderts nehmen wir zwar bei mehrern Künſtlern in den Niederlanden ein Streben wahr, einen beſſern Zuſtand der Malerei herbeizuführen. Es erforderte aber einen ausgezeichneten, genialen Geiſt, eine völlige Umgeſtaltung der Malerei herbeizuführen; und dieſer regeneratoriſche Geiſt war Peter Paul Rubens.

Tacitus erzählt uns: Als einſt die Bataver im heiligen Haine verſammelt waren, da habe einer unter ſeinen Mitbürgern die Stimme erhoben: „Sagt mir, Brüder," habe er gerufen, „ſind wir denn noch wie ehemals die Bundesgenoſſen und Freunde dieſer Römer? Sind wir nicht vielmehr zu ihren Sklaven herabgeſunken? Auf, Brüder, zu keiner Zeit war Rom ſo ermattet, als jetzt! Laſſet euch durch den großen Namen ſeiner Legionen

nicht schrecken, sein Joch abzuwerfen! Germanien steht zu uns, und selbst Gallien gelüstet es, sich zu erheben. Auf! die Götter sind mit den Tapfern!" So ungefähr lautete der Inhalt jener Rede, welche die Herrschaft der Römer über das alte Volk der Belgier und Bataver untergrub. Claudius Civilis hieß der kühne Redner von damals; anderthalb Jahrtausende später hieß er Peter Paul Rubens. Damit soll jedoch durchaus nicht ausgesprochen sein, daß Rubens auf Entfernung alles und jeden Einflusses der italienischen Meister auf die deutsche Kunst gedrungen habe. Er ging ja selbst nach Italien und bildete sich an den Werken der unsterblichen Meister. Nur die mechanische, sklavische, Geist und Kunst tödtende Nachahmung der italienischen großen Meister suchte er zu entfernen und die deutsche Kunst auf eigene Füße zu stellen. Rubens führte seine Landsleute auf den Weg zurück, den die Natur ihnen angewiesen hatte, auf die lebendige Auffassung der Natur, ihres Lebens und ihrer Erscheinungen, und auf eine vortreffliche Ausbildung des Kolorits. Er unterscheidet sich aber in dieser Beziehung sehr von den van Eycks sowohl in der Ausführung als Farbengebung. Letztere suchten die Natur so wiederzugeben, daß ihre Bilder selbst in der Nähe dem Eindruck derselben nahe kommen. Die Haltung des Ganzen wurde bei der Sorgfalt aufs Einzelne weniger berücksichtigt. Rubens dagegen ging von der Gesammthaltung aus und begnügte sich, im Einzelnen, das dem Ganzen streng untergeordnet ist, die Gegenstände in größter Lebendigkeit so darzustellen, wie sie in der Natur in einer gewissen Entfernung erscheinen. Er bediente sich hiebei der Linienperspektive und des Helldunkels, sowie der breiten Manier des Titian und seiner Schule. Die religiöse Begeisterung, von der die Eycks beseelt waren, war längst verschwunden. Rubens, der zu Köln im Jahre 1577 geboren wurde, sog, von einer herrlich schönen Natur umgeben, an den Brüsten der üppigen Natur seines Vaterlandes eine derbe und heitere Sinnlichkeit ein, die ihn die äußern Erscheinungen in der üppigsten Fülle des Lebens und in der saftigsten Farbengluth auffassen ließ. Der Geist des Rubens war von der Lust am Dramatischen erfüllt, und selbst Gegenstände, die eine ruhige Darstellung erforderten, wurden von ihm in lebhaft

bewegter Weiſe aufgefaßt, und ſeine glühende, lebhafte, ewig ſchaffende Phantaſie ſteigerte ſie nicht ſelten zum Grandioſen, blendend Prächtigen, oft gewaltſam Kühnen. In ſeinen Bildern ſpricht ſich ein heiterer, lebensfroher, durch Nichts getrübter Sinn aus, und er iſt weit davon entfernt, aus der Tiefe des chriſtlichen Sinnes Ideale zu ſchöpfen, wie die, in denen es der Malerei der Italiener und ſelbſt der Deutſchen und Niederländer vor ihm gelungen war, über die kalte Ruhe und Selbſtgenügſamkeit der alten Plaſtik hinauszugehen und für die ſichtbare Verklärung des Göttlichen einen innigern und umfaſſendern, alle Leiden und Freuden der Menſchheit in ſich aufnehmenden Ausdruck zu finden. Der ſinnliche, heitere, lebensfrohe Sinn des Rubens zeigt ſich auch in der Art und Weiſe, wie er kolorirt. Waagen nennt den Rubens, als Koloriſten gefaßt, den Maler des Lichts, ſowie man den Rembrandt den Maler des Dunkels nennen kann. Alles iſt bei Rubens in das reine Element des vollſten Lichtes getaucht; die verſchiedenſten Farben blühen in üppiger Pracht und Herrlichkeit neben einander und feiern, harmoniſch auf einander bezogen, einen gemeinſamen Triumph. Kein Maler hat bei ſo allgemeiner Helligkeit einen ſo ſatten Ton im Licht, ein ſo kräftiges Helldunkel, wie er, hervorzubringen gewußt. Seine Färbung des Fleiſches iſt von ſolcher Gluth und Transparenz, daß es gar wohl zu begreifen iſt, wie Guido Reni, als er das erſte Bild von ihm ſah, verwundert ausrief: „Miſcht dieſer Maler Blut unter ſeine Farben?“ Seine vortreffliche Art der Färbung verdankt Rubens hauptſächlich dem berühmten Koloriſten, ſeinem zweiten Lehrmeiſter van Oort und dem Studium der Werke des Titian und Paul Veroneſe. Sein erſter Lehrer, Theodor Verhaegt, hatte ſeinen Sinn für die Natur in ihren verſchiedenen Geſtaltungen geweckt. Da ihm der Charakter ſeines dem Trunke ſehr ergebenen zweiten Meiſters nicht gefiel, ſo entſchloß er ſich, Schüler des Otto Venius zu werden. Dieſem verdankt er hauptſächlich ſeine gründlichen Kenntniſſe in der Anatomie, Perſpektive, im Helldunkel und in der Anordnung der Bilder. Derſelbe rieth ihm auch, eine Reiſe nach Italien zu machen und ſich daſelbſt weiter auszubilden. Er war übrigens ſchon vor dieſer Reiſe ein namhafter Künſtler und hatte ſchon mehrere ſehr

schäzbare Gemälde ausgeführt, z. B. eine Anbetung der Könige und die heilige Dreifaltigkeit mit dem todten Christus auf dem Schooſe des Vaters. Im Mai 1600 kam er nach Venedig und bald darauf nach Mantua, wo er Gelegenheit fand, die Werke des Giulio Romano nach Muße betrachten und ſtudiren zu können. Er fühlte ſich ſehr zu dieſem Künſtler hingezogen. Gegen das Ende des Jahres 1601 ging er nach Rom, verweilte aber nur kurze Zeit daſelbſt. Einen längern Aufenthalt nahm er in Venedig und wandte denſelben zum ſorgfältigſten Studium der Werke Titians und Paolos an, was auf ſeinen außerordentlichen Farbenſinn ſehr wohlthätig einwirkte. Drei Bilder für die Jeſuitenkirche in Mantua zeigten die Früchte dieſer Studien. In dieſer Zeit erhielt er den Auftrag, mehrere Bilder in Rom zu kopiren. Während er ſich dieſes Auftrags entledigte, malte er für die Kirche S. Croce di Geruſaleme eine Dornenkrönung, Kreuzigung und Kreuzerfindung. Die ausgezeichneten Werke Titians zogen ihn nach Venedig; nach dieſer kurzen Unterbrechung ging er wieder nach Rom und vollendete daſelbſt mehrere Bilder, unter andern eines für den Hochaltar in S. Maria in Vallicelle, eine Madonna mit dem Kinde und mehrere Heilige, darunter Gregor der Große. Von Rom wendete er ſich nach Genua. Hier hielt er ſich längere Zeit auf und vollendete mehrere Bilder für Kirchen und Privatperſonen, namentlich zwei Gemälde für die Jeſuiten, „eine Beſchneidung" und „den heiligen Ignatius", der einen Beſeſſenen heilt. Eine gefährliche Krankheit, die ſeine von ihm zärtlich geliebte Mutter befallen hatte, war Urſache, daß er alle unternommenen Arbeiten liegen ließ, und im Herbſte des Jahres 1608 ins väterliche Haus zurückeilte. Er traf aber die geliebte Mutter nicht mehr, ſie war ſchon in das andere Leben hinübergegangen. Aus Schmerz über dieſen harten Schlag zog er ſich vier Monate in die Abtei St. Michael zurück und beſchäftigte ſich einzig mit Lektüre und der Malerei. Er wollte ſein Vaterland nochmals verlaſſen und ſich nach Italien begeben; aber der Erzherzog Albert von Brüſſel gab ihm den Wunſch zu erkennen, ihn am Hofe zu behalten. Er entſprach dieſem Wunſche, nahm aber ſeinen Wohnſiz in Antwerpen. Im darauffolgenden Jahre verehlichte er ſich mit Eliſabetha Brant, führte von nun

an ein sehr geregeltes Leben, theilte namentlich seine Zeit aufs Zweckmäßigste ein, und nur so ist es bei seinem außerordentlichen Fleiße zu erklären, daß er eine so erstaunliche Anzahl von Werken fertigen konnte, deren Aechtheit keinem Zweifel unterliegt. — Zu seinen besten Werken gehören diejenigen, welche er bald nach seiner Rückkehr aus Italien gefertigt hat. Unter diesen sind vor Allem die „vier Kirchenväter" anzuführen, die er für die Dominikanerkirche in Antwerpen malte, und das berühmte Bild in der Pinakothek in München, das ihn und seine Frau in einer Gaisblattlaube vorstellt. In diesen Bildern ist der italienische Einfluß sehr deutlich wahrzunehmen. Der ruhige Ausdruck von Kraft und geistiger Bildung im Kopfe des Rubens, die heitere, gutmüthige Zufriedenheit in dem seiner Frau machen dies Bild sehr anziehend und gemüthlich. In der Akademie zu Antwerpen und in der k. k. Galerie zu Wien finden sich mehrere Bilder aus dieser Zeit. In letzterer verdient namentlich ein Altarbild mit Flügeln erwähnt zu werden. Auf dem Mittelbild ist Maria dargestellt, umgeben von heiligen Jungfrauen, wie sie dem heiligen Ildephonsus einen prächtigen Meßornat überreicht; auf den Seitentafeln sind die Bildnisse der Stifter knieend, der Erzherzog Albert, Generalgouverneur der Niederlande, und neben ihm sein Namenspatron, der heilige Albert, gegenüber seine Gemahlin Klara Isabella mit der heiligen Klara. Die Komposition ist einfach und schön, die Ausführung durchgebildet, und das edle Maaßhalten wirkt sehr vortheilhaft. In einer Kreuzabnahme der Kathedralkirche zu Antwerpen finden sich noch beide, die frühere und spätere Kunstweise, neben einander. In seinen spätern Werken geht er oft über die künstlerischen Schranken hinaus, und da die meisten Fürsten Europas Gemälde von seiner Hand haben wollten, so konnte er bei der Menge der Aufträge oft nur die Skizzen entwerfen, und mußte die Ausführung seinen Schülern überlassen. In seinen letzten Jahren litt er sehr an Gichtanfällen, und so war er gezwungen, der Ausführung größerer Werke zu entsagen. Er malte daher Staffeleibilder, meistens Porträts und Landschaften. Seine meisten Bilder finden sich in Paris, in der Münchner Galerie und in den Niederlanden, wo es gewiß nur wenige Kirchen gibt, die nicht ein Gemälde von

ihm aufweisen könnten. Ganze Säle in den Galerien sind mit Rubens'schen Bildern geschmückt. Er malte am französischen, spanischen und englischen Hofe und zeigte sich als einen ungemein fruchtbaren Künstler. Nach Paris berief ihn im Jahre 1621 die Königin, welche glaubte, den Palast Luxembourg nicht schöner schmücken zu können, als durch einige Werke von der Hand des Rubens. So sehr war sein Ruf gestiegen. Im Jahre 1629 kam er nach England, machte den Friedensunterhändler und fand bei dem Könige Karl I. ein geneigtes Ohr. Er malte hernach eine Himmelfahrt Mariä und entwarf Skizzen zu den neun Gemälden für den Plafond des Audienzsaales in White-Hall. Gegen das Ende seines Lebens malte er noch die „Kreuzigung des heiligen Petrus" in der Kirche des Heiligen zu Köln. Petrus hat hier die Füße nach unten, weil ihm dies, wie er sagte, Gelegenheit gebe, etwas Außerordentliches zu leisten. Es ist dies wahrscheinlich das lezte Bild von seiner Hand. Am 30. Mai 1640 machte der Tod seinem heftigen Leiden in seinem 63. Jahre ein Ende. Ein prächtiges Leichenbegängniß ward ihm zu Theil, als dem Fürsten der Maler wurde seinem Sarge eine goldene Krone vorangetragen. Die Gebeine dieses großen Künstlers ruhen in der Jakobskirche zu Antwerpen.

Die Urtheile über diesen Künstler sind zahllos, theils enthusiastisch lobend, theils ungemessen tadelnd. Die Einen verdammen seine Sinnlichkeit, Andere finden sich an seiner reichen Lebensfülle ergözt. Namentlich erschienen bei Gelegenheit der Feier des Rubensfestes in Antwerpen im Jahre 1840 verschiedene Schriften über diesen Künstler, unter denen wohl die Auffassung Waagens die richtigste und beste sein dürfte. Man mag nun über Rubens urtheilen wie man will, seine ungemein schöpferische Phantasie und seine unerschöpfliche Produktionskraft wird von allen Parteien anerkannt werden müssen. Rubens durchlief bei seiner schöpferischen Phantasie und seiner allgemeinen Bildung den gesammten Kreis des Darstellbaren. Er malte Gegenstände aus der Bibel, Legende, der alten und neuen Geschichte, Allegorien, Bildnisse, Schlachten, Jagden, Landschaften ꝛc. ꝛc. In Beziehung auf den Reichthum seiner Erfindungen können nur Raphael und Albrecht Dürer mit ihm verglichen werden. Er hat aber nicht die sanften, milden

Charaktere des Raphael, sondern er liebt es, das Uebermächtige, Gewaltige, Derbsinnliche darzustellen. Selbst wenn er nach andern Meistern, z. B. Leonardo da Vinci, kopirte, übersezte er all seine Köpfe unwillkürlich in seine niederländische Weise und ertheilte auch den übrigen Formen des Körpers eine reichlichere Fülle. Rubens ist ferner unstreitig einer der größten Historienmaler im Geiste seiner Zeit und seines Volkes. Er lebte nemlich unter einem Volksstamme, der sich fortgesezt zur katholischen Kirche bekannte, welche ihm Aufgaben in ihrem Sinne vorschrieb. Zugleich hatte er eine glänzende äußere Stellung, die ihn auf historische, allegorische und andere einer gelehrten Bildung entsprechende Vorstellungen hinwies, welche Aufgaben er mit gewaltiger Genialität löste. Daher sein gewaltiges Pathos, statt frommer Gefühle in seinen Bildern und zugleich eine künstlerische Sinnlichkeit in Form und Farbe als nothwendiges Gegengewicht. Er ist freilich kein christlich-romantischer Künstler, ein entschieden naturalistisches Element liegt all seinen Werken zu Grunde, aber er weiß sich doch stets auf einer gewissen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit zu erhalten. Seine religiösen Gegenstände sind daher keine aus der Tiefe des christlichen Geistes geschöpften Ideale und befriedigen nicht, weil es bei ihnen hauptsächlich auf hohe sittliche Reinheit, Heiligung des Gemüthes und Ruhe der Seele ankommt, die wir ohne edle Anmuth, eine gewisse ideale Schönheit und Feinheit der Formen nicht denken können. Seine Christus und Madonnen erwecken daher fast nie eine würdige Vorstellung. Das beweist eine Madonna im Kapitel des Eskurial und eine andere im königlichen Museum zu Madrid, und die Rückkehr der heiligen Familie in der Sammlung des Herzogs von Marlborough. Die Legenden späterer Heiligen, die damals an der Tagesordnung waren, besonders die auf die Verherrlichung des Jesuitenordens Bezug haben, sind besser behandelt und gehören zu seinen ausgezeichneten Leistungen, z. B. „der heilige Ignatius von Loyola treibt einen Teufel aus." Die kühne Komposition, die ergreifende Darstellung, die Haltung in den Maaßen, die Kraft des Kolorits machen dies Werk zu einem derjenigen, aus denen die eigentliche Größe des Rubens hervor-

leuchtet. Das Nemliche gilt auch von seinem „heiligen Franziskus, der Kranke heilt und einen Todten erweckt".

In seiner eigentlichen Größe erscheint aber Rubens in solchen Gegenständen, welche wirklich eine dramatische Behandlung erfordern, wobei es auf den Ausdruck recht gewaltiger Kraft, heftig erregter Leidenschaften ankommt, wo er sich seinem Genius mit voller Begeisterung hingeben kann. In dem Bilde z. B. „Christus in den Wolken will die sündige Welt durch einen Blizstrahl vernichten; Maria fällt ihm aber fürbittend in den Arm," sind die heftigen Bewegungen und starken Gegensäze sehr gelungen und von ergreifender Wirkung. Unter den Gegenständen aus der heiligen Schrift mußten seiner Geistesart der Sturz der gefallenen Engel, das jüngste Gericht und der Sturz der Verdammten am meisten zusagen. Er hat diese Gegenstände mehrmals, wenn auch nicht mit gleichem Erfolge behandelt. Ausgezeichnet ist der Engelsturz in der Pinakothek zu München. Die Kühnheit in den Motiven des herabstürzenden Drachen und der Teufelsgestalten und der Ausdruck ihrer eiteln Wuth ist ergreifend. Alles ist troz des Durcheinanderstürzens deutlich und macht eine furchtbare Wirkung. Glänzend bewährt sich das Genie des Rubens in dem sogenannten „kleinen Gericht" zu München. Die Seligen befinden sich in einer Ecke im Hintergrunde; dagegen nimmt der Sturz der Verdammten den ganzen übrigen Raum ein. Die Teufel ziehen die Verworfenen in den Abgrund und der Engel schleudert von Oben den Bliz auf sie. Ein ungeheures Gewirr der Stürzenden bietet die verschiedenartigsten Stellungen, die gewagt und doch gelungen sind, und kann man die einzelnen Gruppen sehr leicht unterscheiden. Die Behandlung ist leicht und geistreich. Das sogenannte große Gericht, das früher in Düsseldorf war und jezt in München ist, hat bei weitem nicht den Kunstwerth wie das kleine. Der Künstler bestrebte sich, eine Menge schöner, nackter Menschenfiguren beiderlei Geschlechts vors Auge des Beschauers zu führen. So beifallswürdig die Komposition und Anordnung im Ganzen ist, so zieht doch die Stärke der sinnlichen Darstellungen den Betrachter zu sehr von der geistigen Bedeutung ab, die hier doch die Hauptsache ist. Das Kolorit und Helldunkel sind meisterhaft;

die Karnation ſteht aber weit hinter der von Titian und Correggio zurück. Der himmliſche Vater und der göttliche Richter ſind ziemlich gemeine Figuren. Unter den Engeln kann kaum einer ſchön genannt werden. Auch unter den Auserwählten finden ſich keine idealen Geſtalten. Verdammte und Erwählte bilden zwei lange Säulen von Fleiſchmaſſen, und es kann den Betrachter eine Angſt anwandeln, es möchte ſo eine lange Menſchenmaſſe überkippen. Ihr ſinnreicher Gegenſaz iſt jedoch von großer Wirkung; das Detail verräth viele Kenntniß der Zeichnung und Anatomie und zeichnet ſich durch große Mannigfaltigkeit aus. Aber vergebens ſucht man hier den Ausdruck, weder der erhabenen Schrecken, die am Tage, wo das Loos aller Sterblichen unwiderruflich entſchieden werden ſoll, das Herz ergreifen, noch der Wonne und des Dankgefühls der Seligen, noch der Rührungen, welche die Begegnung von Erwählten und Verworfenen erregen muß. Die Figuren laſſen den Zuſchauer kalt und ohne Theilnahme. Denn ihren Geſichtern fehlt es an fühlbaren oder ſichtbaren Gründen, weßhalb der Eine verdammt, der Andere zur Seligkeit berufen wird. Die Seligkeit der Auserwählten erhebt ſich hier nicht über ſinnliche Behaglichkeit. Auch ſind dieſe üppigen Geſtalten mehr für irdiſchen als himmliſchen Genuß ausgeſtattet.

Der wahre Kenner wird in Rubens großen Werken Vieles vermiſſen, er wird fühlen, daß ſie mehr hinreißen als befriedigen, mehr anziehen als feſthalten; daß, ungeachtet ſie ihn in Verwunderung ſezen und ſein Auge täuſchen, ſie dennoch in Form, Styl, Ausdruck und Geſchmack das Gepräge der ächten Schönheit nicht tragen und das hohe Schönheitsgefühl in einer feiner geſtimmten Seele nicht erregen. Ueberhaupt erſcheint er uns in ſeinen großen Prachtſtücken, wie in dem Weltgerichte und ähnlichen, nicht von der vortheilhafteſten Seite; ſondern eher bei ſolchen Veranlaſſungen, wo die Fülle und Kraft ſeiner Phantaſie, zwar dichteriſch genommen, vollen Spielraum behält, aber nicht ins Unermeßliche hinausſchweifen kann, vielmehr auf einem beſchränkten Raum feſtgehalten, ſich deſto gedrängter entfaltet, wie in der Kreuzabnahme, im Urtheile Salomons, in der Ehebrecherin vor Chriſtus, in der Bekehrung Pauli und in ſeiner berühmten Ama-

zonenschlacht. Die Komposition in der Bekehrung Pauli ist bei dem großen Reichthume von Figuren doch sehr klar geordnet und meisterhaft zu nennen. Man sieht, wie die Karavane des Weges zog und durch den Blizstrahl zusammengeschmettert wird; im Vordergrunde, abgesondert vom Zuge, ist Paulus zu Boden gestürzt; die Stellungen des Entsezens, das Bäumen der Pferde, die im Sturme flatternden Gewänder, Alles ist höchst glücklich dargestellt. Ebenso ist in seiner Amazonenschlacht bei dem heftigsten Gewühle die Komposition des Bildes sehr verständlich, die Gruppen im trefflichsten Verhältniß zu einander; die Ausführung ist meisterhaft und namentlich auch das Landschaftliche, die Durchsicht durch die Brücke, das Wasser und dergleichen prächtig gemalt. —

Rubens großes Verdienst besteht sonach darin, daß er die Kunst von der mechanischen Nachahmung der italienischen Meister, wir möchten fast sagen, von der italienischen Sklaverei befreite und seinen Landsleuten den Weg zeigte, den sie einschlagen mußten, wenn die Kunst wieder zur Selbstständigkeit und Blüthe gelangen sollte; es besteht ferner in der Universalität seines Geistes, die sich an alles Darstellbare wagte, und die ihn in jedem Theile der Malerei zum Meister machte; in einem unerschöpflichen Ideenreichthum, in einer bewunderungswürdigen Gelehrsamkeit und in einer sehr leichten Behandlung des Pinsels; es besteht ferner in seiner frischen, lebendigen Karnation und kräftigen Darstellung eines großartig bewegten Handelns, wo die Leidenschaften bis zum Enthusiasmus gesteigert sind. Rubens hat nicht blos als christlicher Maler unsterbliche Verdienste sich erworben, auch als Historien-, Landschaft- und Porträtmaler ist er ausgezeichnet. Nur war seine Zeichnung mangelhaft; sie hat Naturwahrheit; aber sie ist oft übertrieben, nicht gewählt, nicht correct und gratiös, seine Körper sind übervoll, seine Bewegungen leidenschaftlich, die Formen seiner Gestalten entbehren der Idealität. —

Rubens hinterließ eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern, von denen Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden und Andere mit der Richtung des Meisters das Streben nach feinerer Formenbildung verbanden. Der berühmteste unter

Rubens Schülern iſt aber Anton van Dyck (1599—1641). Sein Vater, der Glasmaler war, unterrichtete ihn in den Elementen der Zeichnungskunſt; hierauf genoß er den Unterricht des Heinrich von Balen. Endlich bewog ihn der große Ruf von Rubens und ſeinen Werken, deſſen Schüler zu werden. Er war der talentvollſte und ausgezeichnetſte von all ſeinen Mitſchülern. Daß er auch wirklich von denſelben als der erſte nach dem Meiſter anerkannt wurde, beweiſt ein merkwürdiger Vorfall. Der Meiſter pflegte nemlich gegen Sonnenuntergang ſich von der Anſtrengung des Tages durch einen Spaziergang zu erholen. Während dieſer Zeit begaben ſich nun ſeine Schüler in ſeine Werkſtätte, um dasjenige, was er den Tag über gemalt hatte, zu betrachten. Eines Abends gingen ſie nun in die Frauenkirche zu Antwerpen, um das Bild „die Kreuzabnahme" in der Nähe zu ſehen. Diepenbeck fiel nun, von Einem geſtoßen, unglücklicherweiſe auf den friſch gemalten, noch naſſen Theil und verwiſchte das Gemalte. In ihrer Verlegenheit ſchlugen ſie vor, der Geſchickteſte ſolle den Pinſel ergreifen und das geſchehene Unglück nach Kräften wieder gutmachen. Van Dyck mußte nun die Palette zur Hand nehmen und das Ganze ausbeſſern, was ihm auch ſo gut gelang, daß Rubens es nicht bemerkt haben ſoll. Nach Andern habe er es wohl wahrgenommen, aber Alles ſo gelaſſen, wie van Dyck es gemalt hatte. Wie dem auch ſein möge, ſo viel geht aus dieſem Vorfall hervor, daß er am Tiefſten in den Geiſt des Meiſters eingedrungen iſt und ſeine Eigenthümlichkeiten bis zur Uebertreibung ſich angeeignet hat. Mehrere Bilder in der Galerie des Berliner Muſeums, die aus der frühern Zeit des van Dyck ſtammen, z. B. die beiden Johannes, eine Ausgießung des heiligen Geiſtes, eine Dornenkrönung und Verſpottung Chriſti ſind ganz in der gewaltſamen, von Uebertreibung nicht freien Manier ausgeführt, und laſſen die Nachahmung des Meiſters deutlich erkennen. Man hat ſchon geſagt, ſeit jenem merkwürdigen Vorfall ſei Rubens auf die großen Talente ſeines Schülers eiferſüchtig geworden und habe ihm deßhalb gerathen, ſich nach Italien zu begeben. Abgeſehen davon, daß Rubens, der ſich im In- und Ausland eines ſo großen, gegründeten Rufes erfreute, kaum eines ſo kleinlichten Verfahrens fähig war, widerlegt ſich dieſe Sage

ſchon dadurch, daß Rubens all ſeinen Schülern rieth, nach Italien zu gehen, daß van Dyck, ſo lange er in der Schule des Meiſters blieb, fortfuhr, ſich mit hiſtoriſchen Darſtellungen zu beſchäftigen, und daß beide, als van Dyck ſeine Reiſe nach Italien antrat, ſich gegenſeitig beſchenkten und ſich aufs Freundlichſte von einander trennten.

Zuerſt begab ſich van Dyck nach Venedig, um den Titian und Paul Veroneſe zu ſtudiren. Später fand er in Genua viele Beſchäftigung und verfertigte daſelbſt einige ſeiner ſchönſten Gemälde. Von Genua ging er nach Rom und Sicilien; ſah ſich aber durch die Peſt veranlaßt, Italien zu verlaſſen und in ſeine Heimath zurückzukehren. Während ſeines Aufenthaltes in Italien und durch ſeine Studien nach den italieniſchen Malern war aber ſeine künſtleriſche Richtung eine andere geworden. Man findet von nun an nicht mehr das Ueberſchwängliche und Gewaltſame in ſeinen Bildern; er ſuchte weniger heftige Affekte und eine derbe Natur zum Ausdruck und zur Anſchauung zu bringen, ſeine Bilder ſind anmuthvoller, ſein Kolorit zarter, und er liebte es hauptſächlich, die innern Empfindungen der Seele, eine ſüßere Liebe, einen geiſtigern Schmerz aus ſeinen Bildern ſprechen zu laſſen, ſo daß nicht ſelten ein gewiſſes ſentimentales Element darin erſichtlich iſt. Sehr ergreifend iſt der innere Seelenſchmerz in einem Bilde in der Pinakothek zu München ausgedrückt, „der todte Chriſtus auf dem Schooſe Mariä, von Engeln beweint;" und auf einem trefflichen Altarblatte zu Nürnberg, das die in Schmerz verſunkene Maria bei dem Leichname ihres Sohnes darſtellt, der auf einem Steine vor der Felſenhöhle ruht, von Johannes unterſtüzt. Ueberwältigt von Jammer ſtreckt Maria die Hände nach ihrem Sohne aus und neben ihr ſteht Magdalena, die Augen auf den theuern Leichnam heftend. Zu den Füßen Jeſu ſteht ein Engel in tiefer Betrübniß. Aehnliche Tiefe des Schmerzes und leidenvoller Ergebung, verbunden mit anmuthvoller Körperbildung, zeigt ſich in andern Bildern, welche das Martyrthum des heiligen Sebaſtian darſtellen. Sehr liebenswürdig und anſprechend ſind auch ſeine Darſtellungen der heiligen Familie. Ein Werk von großartiger Kompoſition, das er gleich nach ſeiner Rückkunft aus Italien verfertigte, iſt „der heilige Auguſtinus in

Begeisterung". Alle Künstler stimmten beim Anblick desselben darin überein, daß er auf seiner Reise große Fortschritte gemacht und durch das Studium der großen Meister viel gewonnen habe. —

Nach seiner Rückkehr aus Italien kam er vielfach in Berührung mit Rubens und dieser wollte ihm sogar seine älteste Tochter zur Frau geben. Da er aber dies Anerbieten ausschlug, so entstand eine große Feindschaft zwischen beiden Künstlern und van Dyck nahm deßhalb gerne eine Einladung an den Hof des Prinzen Friedrich von Oranien nach dem Haag an. Hier malte er alle Großen des Hofes, viele Gesandte und angesehene, reiche Kaufleute. Plözlich kam es ihm aber in den Kopf, eine Reise nach England zu machen. Da er indeß wenig Anklang daselbst fand, so kehrte er wieder nach Antwerpen zurück. Erst als er seine zweite Reise nach England unternahm, fand er große Anerkennung und begann seine eigentliche Glanzperiode. Karl I. empfing ihn glänzend an seinem Hofe und machte ihn zum Ritter. Uebermäßiger Genuß an reichbesezten Tafeln und Ausschweifungen in der Liebe schwächten aber seine Kräfte bald so sehr, daß er schon in seinem 42. Jahre in London starb.

Van Dyck erlangte großen Ruhm als Historien- und Porträtmaler. Als Geschichtsmaler steht er in Hinsicht der Gedankenfülle, und an Kraft und Feuer des Geistes, womit Rubens Alles belebte, diesem nach; aber er ist wahrer, correcter und besonnener, und übertraf seinen Meister durch zartere Ausführung, Feinheit der Tinten und weichern Schmelz. Vielleicht hätte er auch hinsichtlich des Kolorits seinen Lehrer noch übertroffen, wenn nicht die Porträtmalerei, der er sich später fast ausschließlich widmete, ihn daran gehindert hätte. Im Porträtiren steht er aber unstreitig höher als Rubens und kann den ersten Rang mit Titian theilen. Ihm war es verliehen, das individuelle Leben genau und charakteristisch zu fassen und so das Bildniß in vollendeter Aehnlichkeit zu geben. Dazu kommt noch sein lebenswarmes Kolorit, das reizend und doch naturgetreu ist. Durch die überhäuften Arbeiten, die ihm aufgetragen wurden und eine schnellere Ausführung nothwendig machten, und durch die vielen Bildnisse, die er fertigen mußte, verfiel er nach und nach ins Handwerksmäßige, weßhalb seine frühern Bildnisse den

Vorzug vor den spätern verdienen, weil sie mit viel größerer Sorgfalt ausgeführt sind. —

Die übrigen Schüler und Nachfolger des Rubens, z. B. Jakob Jordaens, Kaspar de Crayer, Abraham Jansens, nähern sich dem Meister in den Kraftäußerungen, in der kühnen Zeichnung, in der kolossalen Komposition, in der Nachahmung der derben Natur, kurz, in den äußern Eigenthümlichkeiten des Rubens; aber es fehlt ihnen die Lebensfrische und Fülle und jener geistvolle, scharfe Ausdruck, der den bessern Werken des Rubens einen besondern Werth verleiht.

Während die Meister von Brabant hauptsächlich mit der Historienmalerei sich befaßten und die Heiterkeit und Lebenslust des Katholizismus in ihren Bildern, namentlich in ihrem herrlichen, prachtvollen Kolorit sich ausspricht; schlug der protestantische Geist in Holland einen neuen Weg ein. Die kirchlichen Traditionen waren über den Haufen geworfen, die transcendentale Welt mit ihren Heiligen und Wundern war weg. Das protestantische Volk fühlte keine Vorliebe für heilige Bilder; die fromme Begeisterung für heilige Gegenstände überhaupt war erloschen. Ebenso wenig war eine Spannung der Phantasie für Großthaten der Geschichte da zu suchen, wo ein vieljähriger Krieg mit großer Anstrengung und vielen Opfern geführt und die Ruhe des Friedens das größte Bedürfniß geworden war. Ebenso lagen die Mythologie und Allegorie dem natürlichen Gefühle des Holländers fern. Für den protestantischen Geist hatte zunächst nur die Gegenwart und die Freiheit des Individuums Bedeutung und Werth. Er ergriff daher die Wirklichkeit und zwar die nächste, das trauliche Familienleben. Auch das unfreundliche Klima wies ihn in den häuslichen Kreis, wo er sich für seine Anstrengungen wie alle nordischen Völker belohnt findet. Im Kreise der Seinen oder im Wirthshause ruht er behaglich von den bestandenen Strapazen aus; er fühlt sich als einen freien, unabhängigen Mann, der sich seines schwer erkämpften Besitzes bewußt, denselben zu sichern sucht. Aber er denkt dabei auch mit Behagen und Herzenslust an die Reize der Natur; je einfacher seine Häuslichkeit ist und je weniger großartig die Schönheiten seiner einförmigen Natur sind, um so gemüthlicher lernt er sie erfassen.

Die werthloſeſten Gegenſtände ſeiner Häuslichkeit gewinnen als Zeugen ſeiner Empfindungen eine nähere Bedeutung; ein einfaches Ufer, ein See ꝛc. entzückt ihn. Durch dieſe Begeiſterung für die alltäglichſten Gegenſtände iſt der Künſtler ſeines Erfolges gewiß. Daher tritt uns in der holländiſchen Malerei ein mehr *ſubjektiver, lyriſcher Charakter* entgegen. Die Malerei iſt hier faſt ausſchließlich *Genre-* und Porträtmalerei. Heilige Handlungen, überhaupt religiöſe Bilder treten vom Anfange des 17. Jahrhunderts an immer mehr in den Hintergrund. Schon im Verlaufe des 16. Jahrhunderts begegnet man einzelnen Bildern, die ganz den Darſtellungen des alltäglichen Lebens gewidmet ſind, und das religiöſe Element verdrängen. Beſonders ward durch *Peter Breughel, Paul Bril* und *Hans Bol* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine neue Periode der niederländiſchen Malerei vorbereitet, die ſich bei den Holländern mit den erſten Decennien des 17. Jahrhunderts in vollem Glanze zu entwickeln begann. Die nächſten Erſcheinungen der Gegenwart, Blumen, Früchte, die verſchiedenartigen Gegenſtände des Stilllebens, Schlachten, Reitergefechte, Thiere, Zuſtände des Meeres, des gewöhnlichen Lebens in ſeiner Alltäglichkeit, wurden mit beſonderer Vorliebe gemalt. Auch Darſtellungen gemeiner Lebensſcenen hatten ſich durch Peter Breughel und Peter van Aertſen geltend gemacht; man nennt ſie die niedere Genre-Malerei.

Im niedern Genre zeichneten ſich am meiſten aus *Franz Hals, Adrian van Oſtade, Adrian Brouwer* und *Jan Steen.*

Dem Franz Hals (1584—1666), welcher einer der vorzüglichſten Porträtmaler iſt und dem van Dyck nahegeſtellt zu werden verdient, gelangen am beſten jene Gemälde, in denen er Perſonen der niedern Volksklaſſe theils in halben Figuren, theils in größern Kompoſitionen in einer Weiſe darſtellte, deren Auffaſſung und Durchbildung entſchieden an die Wirkungen erinnert, welche Oſtade etwas ſpäter in erhöhter Vollkommenheit zu erreichen wußte. Hals machte ſich ans nächſte Leben und ſtellte es mit geiſtreicher Laune und tüchtiger Meiſterſchaft in charakteriſtiſchen Zügen voll Wahrheit und mit lebendigem Gefühle dar.

Adrian van Ostade (1610—1685) ist zwar ein Deutscher von Geburt, aus Lübeck, muß jedoch als holländischer Künstler angesehen werden, weil er bei Franz Hals in die Schule ging und seine künstlerische Wirksamkeit Holland angehörte. Gerne wird Ostade für einen gemeinen Menschen gehalten und ausgegeben, der mit dem niedersten Pöbel sein Leben getheilt habe. Allerdings in den niedrigsten Kreisen des Lebens, wo weder Abgeschliffenheit, noch Mode und conventionelle Rücksichten der Kunst Fesseln anlegen oder ihr wenigstens Mäßigung zumuthen, wo naive Wahrheit, heitere Gemüthlichkeit und fröhlicher Humor ihr freiestes Element finden, bot sich ihm der günstigste Stoff für seine Bilder dar. Auch lag ihm dieser Kreis seiner Aufgaben nicht zu ferne bei einem Volke, das ohne Hofleben die verschiedensten Stände vermöge einer allgemeinen Freiheit zu gleichen Rechten verband, wo niedere und höhere Stände in einer gegenseitigen Wechselwirkung und einer gewissen Verwandtschaft zu einander standen. Er nahm nun allerdings den nächsten Besten aus diesem Kreise heraus und wußte ihn so individuell, lebendig und seelenvoll wiederzugeben, daß er ihm ganz ungetheilt angehörte. Seine Bauern z. B. stechen den schönen, freundlichen, anständig gekleideten Gestalten Teniers gegenüber scharf ab; sie erscheinen schmuzig und zerlumpt, mit Gesichtern, die vom vielen Trinken entstellt sind, mit Gebärden und Stellungen des niedrigsten Pöbels. Das ist aber noch kein hinreichender Grund, ihn roh und gemein zu nennen. Das Genie vermag die niedrigsten, widersprechendsten Zustände geistig zu fassen, und über ihre nächste Bedeutung zu erheben, ohne ihnen in realer Hinsicht anzugehören. Ostade stund über der gemeinen Welt; er malte das Gemeine und Ungebundene nie für gemeine, rohe Absichten, sondern er schildert mit sittlicher Ueberlegenheit, mit reinem, zartem Gefühl die Zustände des vernachläßigten Lebens für heitere, ruhige Erhebung. Er faßt das Leben in der heitersten Laune auf; nie stellt er es in seiner platten Gemeinheit dar, sondern er verwebt mit den charakteristischen Zügen einen ergözlichen Humor, wo das Tölpische als elegant, das Beschränkte als wizig, das Plumpe als liebenswürdig erscheint; er weiß dabei stets die schwächsten und gebrechlichsten Zustände als beneidenswerth glücklich darzu-

stellen und seinen Bildern durch die Farbe und Helldunkel ungewöhnliche Verdienste zu verleihen. —

Adrian Brouwer (1608—1640) war ein Schüler des Franz Hals, der ihn ganze Tage einschloß und arbeiten ließ, ohne ihn mit der nöthigen Nahrung und Kleidung zu versehen. Sein Mitschüler und Freund, Adrian van Ostade, rieth ihm daher, dieser grausamen Behandlung durch die Flucht sich zu entziehen. Es gelang ihm, nach Amsterdam zu entkommen. Ein Wirth nahm ihn auf; und dies Wirthshausleben gefiel ihm sonderlich gut. Allein dies ausgelassene Kneipleben führte seinen baldigen Tod herbei. Es ist wohl überflüssig, zu bemerken, daß ein Mann, der den größten Theil des Tages und ganze Nächte in Wirthshäusern zubrachte, keine edeln, sittlichen, großartigen Ideen haben und darstellen konnte. Die in den Schenken vorfallenden Scherze, Wize, Späße, Betrügereien und Raufereien sind die Gegenstände, die er mit höchster Vollkommenheit und Wahrheit darstellte. Trinkende und Tabak rauchende Bauern, Trunkenbolde, die mit Soldaten Karten spielen, Marktschreier, Zänkereien, die mit Faust- und Stockschlägen und Messerstichen endigen, listige, boshafte, schelmische Gesichter wußte er mit Geist und bezaubernder Leichtigkeit darzustellen.

Fast das Nemliche läßt sich von dem Schüler Brouwers, dem lustigen Schenkwirth Jan Steen (1636—1689) sagen. Er konnte eine bedeutende Quantität Weines zu sich nehmen, war fast immer betrunken und wählte daher auch größtentheils seinem Charakter entsprechende Gegenstände, Trinkgelage, betrunkene Personen in Schenken, Bauernscenen, überhaupt das lustige, verkehrte Treiben des alltäglichen, gemeinen Lebens.

Andere Künstler des 17. Jahrhunderts wandten sich der Thiermalerei, dem Stillleben und besonders der landschaftlichen Darstellung zu. Die religiösen Stoffe wurden fast ganz aufgegeben. Unter den Landschaftmalern führen wir nur den Zaftleben (1609—1685) und Jakob Ruisdael an (1635—1681). Lezterer ist der vorzüglichste unter den holländischen Landschaftsmalern. In seinen Werken herrscht ein tiefes Naturgefühl, welches in dem Beschauer meist düster und melancholisch anklingt. Er zog die mannigfaltigsten Erscheinungen der landschaft-

lichen Natur in den Kreis seiner Darstellungen und schloß zugleich die großartigen Formen des Nordens auf. Aber auch die heimathliche Fläche, der einsame, ruhige Wald, der trübe, beschattete Kanal erlangten unter seinen Händen Bedeutung, da sein übermächtiger Geist selbst dem an und für sich Unbedeutenden den Stempel des Großartigen aufdrückte. Ueber dieser kleinen Welt erscheinen bewölkte Lüfte und gewitterschwangere Wolken verhüllen den Himmel. Manchmal dringen Sonnenblicke durch die Wolkenschatten oder es treibt der Mond auf den Wellen des über Felsblöcken sprudelnden Baches sein unstätes Spiel. Doch liebte er auch glänzende Sonnenbeleuchtung; die Strahlen der untergehenden Sonne verklären zuweilen den Abend. Er suchte aber lieber das Dunkel düsterer Wälder, mächtige Bäume und Felsen auf, wo rauschende Wasserfälle herabstürzen und die Schauer der Wildniß ergreifen. Er spricht in seinen Bildern die ächte Sprache der Natur und weiß die Natur mit tiefer Empfindung und Geist darzustellen. Aber man vermißt die Verklärung der Natur durch das Göttliche. Von einer christlich-kirchlichen Auffassung der Natur zeigt sich in all seinen Gemälden, wie überhaupt in der niedern Genremalerei der Holländer, keine Spur.

Zu gleicher Zeit, da die niedere Genremalerei gepflegt wurde, blühte auch die Porträt- und höhere Genremalerei in Holland. Die Künstler dieser Richtung behandeln solche Zustände, in denen das Gesez der Sitte waltet; sie lieben es, die zartern, gemüthlichen Beziehungen im menschlichen Leben auf eine gemüthliche Weise mit aller Sorgfalt und Genauigkeit auszuführen. Zu den berühmtesten Künstlern dieser Richtung gehören Michael Mierevelt, Bartholomäus van der Helst und Paul Rembrandt.

Mierevelt (1568—1641) erlangte großen Ruhm als Porträtmaler, so daß er sogar von König Karl I. eine Einladung erhielt, an den englischen Hof zu kommen. Die Zahl seiner Bildnisse soll sich auf zehntausend belaufen, die alle sehr fleißig ausgeführt sind. Auch einige religiöse Gegenstände bearbeitete er, z. B. die Judith mit dem Haupte des Holofernes und die Sa-

mariterin am Brunnen mit Jesus in Unterredung, während die Jünger in der Ferne stehen.

Bartholomäus van der Helst (1613—1670) ist einer der berühmtesten holländischen Porträtmaler und mit van Dyck nahe verwandt. Er wie überhaupt alle berühmten Porträtmaler Hollands bemühten sich, den Menschen in seiner individuellsten Wahrheit darzustellen, und erhoben ihre Bildnisse, was Farbe, Beleuchtung und Helldunkel betrifft, zu schönen Kunstwerken.

Der gerühmteste und einflußreichste Maler der holländischen Schule ist Paul Rembrandt van Rye (1606—1674). Wenn man in eine Gemäldegalerie tritt und das Auge nicht weiß, wohin es sich zuerst wenden soll, um sich an dem Anblicke der herrlichen Bilder zu ergözen, und wenn sich zufälligerweise ein Gemälde des Rembrandt darunter befindet, im Augenblicke wird das Auge des Beschauers von einem unbekannten Zauber angezogen werden und auf diesem Bilde ruhen. Und doch ist dieser Rembrandt ein Mann ohne alle wissenschaftliche Bildung; sein Vater wollte ihn zwar Anfangs für die Wissenschaften bestimmen und schickte ihn ins Kollegium nach Leyden. Er machte aber so geringe Fortschritte, daß er sich gerne entschloß, einen Maler aus ihm zu machen, da er große Lust zum Zeichnen hatte. Als seine Meister in der Malerkunst nennen einige Biographen den Georg van Schooten, Andere den J. Pinas, wieder Andere den Jakob von Swanenbourg. Er blieb aber nie lange bei diesen Meistern, da sie seiner Eigenthümlichkeit nicht zusagten, sondern verließ die Stadt, und begab sich in seine Mühle und zeichnete und malte unermüdet fort. Er ist daher so zu sagen Autodidakt. Das Studium des klassischen Alterthums, der Geschichte, der schönen Körpergestalten, der Antike, der Mythologie, der Perspektive, Anatomie und Geometrie war ihm fremd. Sein ganzer Apparat bestand in einigen alten Rüstungen, in Kleidungsstücken von irgend einem polnischen Juden und mehrern Turbanen und dergleichen. Derartiges fand sich in seiner Stube und das pflegte er seine Antike zu nennen. Nach Italien kam er nie, um die Werke der unsterblichen Meister zu studiren und sich an denselben zu bilden. Bekannt ist, daß er eines Tages eines seiner Gemälde dem van Dyck zeigte. Als dieser es lobte, ward er

übermüthig und ſagte: „Und doch bin ich nicht in Italien geweſen.“ Van Dyck antwortete ihm: „Man ſiehts auch.“ Er ging nur mit den gemeinſten, pöbelhafteſten Leuten um, und wich beſſern, anſtändigen Geſellſchaften aus, weil er ſich bei den Vornehmen nicht frei genug bewegen konnte. Er war ein Sonderling im Leben wie in der Kunſt. Er huldigte abſichtlich der gemeinen Natur, nahm gegen das Studium idealer, gereinigter Formenſchönheit eine feindliche Stellung ein und gab das Wiſſenſchaftliche ſogar der Lächerlichkeit preis. Er liebte das Seltſame und Abentheuerliche, und nicht ſelten trifft man auf ſeinen Gemälden die Kleidungsſtücke eines polniſchen Juden oder eines Türken. Zum lebenden Modell diente ihm ſeine Frau, oder ſeine Magd oder ſonſt eine gemeine Perſon. Um die Darſtellung edler Charaktere und wirklich vollendeter Schönheit kümmerte er ſich durchaus nicht; ebenſo wenig um correcte Zeichnung. Nur ſeine Köpfe ſind gut gezeichnet; die übrigen Glieder und die Schönheit ihrer Verhältniſſe waren ihm gleichgültige Nebenſache. Sein ungeheurer Geiz veranlaßte ihn öfters, die Werke ſeiner Schüler für Originale auszugeben und ſie um hohen Preis zu verkaufen. Es fragt ſich nun, was denn ſeine Bilder ſo Anſprechendes haben, daß ſie das Auge des Beſchauers von andern Bildern ab auf ſich ziehen und gleichſam feſſeln?

Die vereinigten Niederlande oder Holland (ſo genannt, weil Holland die bedeutendſte Provinz war) hatten, nachdem ſie nach fünfzigjährigem, grauſam verheerenden Kriege das ſpaniſche Joch abgeworfen, ſich für eine Republik erklärt, und dieſer republikaniſche Geiſt hatte nicht blos während des Kriegs und nach Beendigung desſelben tiefe Wurzeln im Volke geſchlagen; er wuchs von Tag zu Tag, je mehr der Wohlſtand und der Reichthum der neuen Republik durch die Thätigkeit, die Induſtrie und den Welthandel des Holländers zunahmen. Auch die Kämpfe zwiſchen dem Hauſe Oranien und den republikaniſchen Parteien ſchürten das Feuer des republikaniſchen Geiſtes und Trozes. Und zu dieſen trozigen, düſtern Republikanern gehörte auch unſer Rembrandt. Eine furchtbare Leidenſchaft kocht und gährt in ſeiner innerſten Seele; aber ſie ringt ſich nicht zur Handlung hinaus, ſondern ſie iſt im Herzen wie in einem Grabe ſchweigſam und

still verborgen. Und diese düstere, trozige, verbissene Stimmung offenbart sich auch in seinen Bildern. Alles Vornehme, Edle, Erhabene findet keinen Plaz auf seinen Gemälden; es ist ihm in seiner Seele zuwider; er stellt nur das dar, was in seinem Herzen und in dem Herzen seiner Partei oder seines Volkes lebt; und das ist tief und wahr empfunden. Und gerade das, das Tiefempfundene, Seelenvolle ist in Rembrandts Bildern das Anziehende. Nicht die gemeine, niedere Natur und ihre Gestalten stellt er dar und will er darstellen; er ist durchaus nicht blos gemeiner Genremaler; es wäre wirklich sonst nicht zu begreifen, wie gerade die Welt des Wunderbaren und Mährchenhaften so vortrefflich sich für ihn eignet. Rembrandt will die im Innern kochende Leidenschaft und seine eigene düstere Gemüthsstimmung, welche zugleich die seiner republikanischen Partei ist, darstellen, und das ist ihm vortrefflich gelungen. Er durfte daher nicht die Helle und den Glanz der Farben wie Rubens wählen, er mußte sich den geheimnißvollen, dämmernden Reizen des Helldunkels zuwenden. Das wild Phantastische, Mährchenhafte eignete sich mehr für seine Darstellungs- und Behandlungsweise, als die objektive Welt und das Leben. Eben deßhalb konnten seine religiösen Darstellungen, wie sein „Christus vor Pilatus" nicht gelingen und nur Widerwillen erregen, nicht aber religiöse und heilige Gefühle erzeugen. Am vorzüglichsten mußten ihm jene Bilder gelingen, wo der darzustellende Gegenstand mit seiner düstern, gewaltigen Stimmung, mit seinem republikanischen Troze, kurz, mit seiner eigenthümlichen Richtung im Einklange stand. Zu diesen Werken gehören vor allen zwei Gemälde des Berliner Museums, von denen das erste ein wahres Meisterstück ist. Es stellt den tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern dar, welcher seinen Vater, den alten Herzog Arnold, bei Nacht überfallen und in einen festen Thurm des Schlosses Baeren gefangen gesezt hat, um ihn so zur Abdankung zu zwingen. Wir sehen auf diesem Bilde den Kerker, aus dessen Fenster der greise Herzog herausschaut, und vor ihm steht Adolph in prächtiger Kleidung, die Schleppe seines Fürstenmantels von zwei Mohrenknaben getragen. Er ballt seine Faust zu dem Alten empor; mit Verderben sprühendem Blicke stiert er vor sich hin; er ist zu Allem fähig, um zu

seinem Ziele zu gelangen. Das Bild ist von großartiger, tragischer Wirkung, ein gelungenes Produkt seines Tyrannenhasses und seines republikanischen Geistes. — Das zweite Gemälde, „Moses im Begriffe, die Gesezestafeln zu zerschmettern," dürfte wohl ebenfalls auf monarchische Gesezgebung und die Bestrebungen der Republikaner jener Zeit hindeuten. Moses, auf dessen Antliz Zorn und Schmerz zu lesen ist, wäre alsdann als der Repräsentant der Volkssouveränität, der republikanischen Verfassung zu nehmen. — Andere religiöse Bilder mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, heiligen Familien und dergleichen liegen nicht mehr innerhalb der Sphäre dieses Künstlers und genügen deßhalb nicht, wirken wenigstens sehr unerfreulich. Frappante Effekte weiß Rembrandt in seinen mit seiner innern Gemüthsstimmung übereinstimmenden Bildern durch das geheimnißvolle Spielen des Helldunkels und die Färbung hervorzubringen. In der Galerie Esterhazy zu Wien befindet sich ein derartiges vorzüglich schönes Bild: „zwei studirende Mönche;" die Umgebung der Mönche wird durch das hinter einem Vorhange stehende Licht mit einem wundersamen Schimmer erfüllt. —

Rembrandt ist der holländische Correggio, nur mit dem Unterschiede, daß bei Correggio das Licht und eine allgemeine Helligkeit, bei Rembrandt der Schatten und eine allgemeine Dunkelheit vorwaltet. In dieser Beziehung hat er wirklich Außerordentliches geleistet und die Genialität seines Geistes am deutlichsten gezeigt. Das berühmteste Gemälde dieser Art ist „seine Nachtwache" im Museum zu Amsterdam. Dieses kolossale Bild stellt eine kriegerische Gesellschaft dar, die zum Scheibenschießen hinauszieht; ein buntes Durcheinander, Gewehre ladend, trommelnd u. s. w., in der Mitte des Zuges erblickt man den Führer, einen großen Herrn, von Kopf bis zu Fuß schwarz gekleidet. Das phantastische Helldunkel ist hier vortrefflich gelungen. — Die Galerien zu München, Schleißheim und Düsseldorf, Berlin und Dresden besizen viele Meisterwerke Rembrandts. Auch in das Museum zu Paris ist ein großer Theil seiner Gemälde gekommen. —

Obwohl Rembrandt viele Schüler hatte, unter andern den Gerhard Douw, Ferdinand Bol, Hogstraeten, so haben sich doch nur sehr wenige davon ausgezeichnet. Seine eigenthümliche

Gemüthsstimmung ließ sich nicht, wie die derbe Auffassung und Darstellung der Natur durch Lehre und Unterweisung mittheilen. Seine Schüler eigneten sich daher nur die äußere Manier des Meisters an; es fehlte ihnen aber der Geist, der all jene merkwürdigen Bilder geschaffen hat. —

Aus der bisherigen Darstellung wird man mit Leichtigkeit einsehen, daß die Behandlung christlicher und kirchlicher Gegenstände, überhaupt der religiösen Stoffe, von den meisten Künstlern dieser Zeit aufgegeben wurde. Nur von den Künstlern im höhern Genre wagte sich der Eine und Andere noch an die Darstellung religiöser Gegenstände. Wir haben uns daher im Grunde schon zu lange bei der Genremalerei aufgehalten; es ist dies aber absichtlich geschehen, um recht anschaulich zu zeigen, daß die christliche Malerei nach und nach von der Porträt- und Genremalerei verdrängt worden und gänzlich in Verfall gerathen ist. Und in diesem traurigen, höchst beklagenswerthen Zustande befand sich die christliche Kunst in Deutschland bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts; und wir werden uns auch durchaus nicht darüber wundern, wenn wir die religiösen und politischen Verhältnisse unseres deutschen Vaterlandes seit der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Beginne des gegenwärtigen nur oberflächlich ins Auge fassen. —

Die Geschichte lehrt uns, daß einst alle freien Städte in Griechenland wetteiferten, ihre Götter durch Meisterwerke der schönen Künste, durch Tempel und Bilder zu verherrlichen, und daß der religiöse Geist des gesammten Volkes den Künsten eine höhere Bestimmung anwies, und jene herrliche Kunstblüthe in Griechenland hervorrief, in der ein Phidias, Polygnotus, Parrhasius, Praxiteles, Lisipp, Polyklet und Andere weniger für Geld, als für den eigenen und den Ruhm des Vaterlandes arbeiteten, und zu Werken begeistert wurden, welche die Welt mit Bewunderung erfüllten. Ein ähnlicher Enthusiasmus für die schönen Künste zur Verherrlichung der Religion, wie bei den Griechen, erwachte im 15. Jahrhunderte vorzüglich in Italien. Päbste, Bischöfe und Fürsten, Städte und Klöster, Obrigkeiten und reiche Adeliche, Zünfte und Bürger sezten ihren Ruhm in freudige und freigebige Ermunterung vorzüglicher Künstler zu schönen und

erhabenen Darstellungen religiöser Gegenstände. Den gleichen Enthusiasmus erblicken wir auch in unserm deutschen Vaterland, nachdem es vom Geiste des Christenthums einmal durchdrungen war. Namentlich in den Niederlanden und in mehrern deutschen Reichsstädten hat der Kunstsinn schon seit dem 14. Jahrhunderte mit selbstständiger Kraft, durch eine fromme Einfalt der Gestalten und durch eine Fülle von Farbenglanz sich auszeichnend, eine religiöse Richtung genommen. Und diese religiöse Richtung war durch den frommen Sinn, der im ganzen Volke herrschte, bedingt. Geistlichkeit, Adel, Bürger, Städte und Klöster wetteiferten, ihren religiösen Sinn durch Bestellung von religiösen Kunstwerken zu bethätigen. Allmählig aber wurde der religiöse Sinn immer schwächer bei einem großen Theil des Volkes; und in dem Maaße, als dieser religiöse Geist in Abnahme begriffen ist, sehen wir auch die christliche Kunst abnehmen und dahinwelken. In den katholischen Niederlanden hat zwar die christliche Malerei im 17. Jahrhunderte einen neuen Aufschwung genommen und eine Nachblüthe gefeiert; aber im übrigen Deutschland war dieselbe unter den religiösen Wirren und unter den Stürmen des dreißigjährigen Krieges verkümmert, ihr heiteres Antliz durch den Kampf der Meinungen, durch die eingerissene Rohheit und die sittliche Gesunkenheit des Volkes erblaßt. Die einstige religiöse Begeisterung war beim Pöbel in Fanatismus und bei den Gebildeten in Kälte und Gleichgültigkeit gegen die Religion und damit auch gegen die religiöse Kunst ausgeartet. Zu den Nachwehen des dreißigjährigen Krieges gehört auch das Versiegen der Geldmittel und die geistige Ermattung, die durchaus nicht geeignet war, den Bedürfnissen der Kunst einen genügenden Nahrungsquell zuzuführen. Diese langjährige deutsche Verwüstungszeit, in welcher die früher blühende Kultur und die besten Kräfte von Deutschland zu Grunde gegangen sind, bildet eine große historische Scheidewand zwischen dem ehemaligen Deutschland, welches im Mittelalter das mächtigste, blühendste und reichste Land von Europa gewesen, und dem neuen, aus der allgemeinen Zerstörung und langer Ermattung allmählig sich wieder emporhebenden, und wie aus dem Grabe oder der finstern Todesnacht des alten Zwiespalts wieder zum Licht und Leben zurückkehrenden Deutschland der neuern

Epoche. Das Princip des Subjektivismus hat nicht allein für Kirche und Staat höchst bittere Früchte getragen, sondern auch auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst war es von unberechenbaren Folgen. Durch das subjektive Princip des Protestantismus ward Deutschland getheilt und zerrissen, und uneins in seinen höchsten und heiligsten Interessen, und auch die Kunst war von dem kirchlichen Verbande getrennt und auf einen Boden verpflanzt worden, auf dem sie nicht gedeihen konnte, sondern ihrem Verderben entgegengehen mußte. Wie das Princip des Subjektivismus, d. h. die selbstsüchtigen, auf eigene Souveränität hinzielenden Bestrebungen der deutschen Reichsfürsten, die Auflösung und das Ende des einst so mächtigen und herrlichen Reiches herbeiführten, ebenso hatte dasselbe Princip allmählig den gänzlichen Verfall der christlichen Kunst in Deutschland im Gefolge. Das Princip des Subjektivismus trat am Ende des 17. und im 18. Jahrhundert unter dem schönen Namen „Aufklärung" hervor. Wir wissen zwar wohl, daß es neben der falschen Aufklärung und dem unwahren Begriff derselben auch eine wahre Aufklärung gibt, und daß die Aufklärung nicht überall eine blos verneinende, in allzu raschem Gange übereilt fortschreitende und endlich zerstörende sein muß. In ihrem ersten Anfange hatte sie auch durchaus eine reelle, untadelhafte, gemeinnüzige Seite und Grundlage. Es hatte die Naturwissenschaft nach allen ihren mannigfachen Verzweigungen und in dem ganzen großen Umfang ihres Gebietes noch im 17. Jahrhundert während der allgemeinen Anarchie und des öffentlich herrschenden Unglücks im Stillen außerordentlich große Fortschritte gemacht, und ebenso zahlreich waren auch die Vortheile und fruchtbaren Folgen, welche von diesen vielfachen neuen Entdeckungen auf alle praktischen Kenntnisse und Künste, besonders in denen dieser am meisten bedürfenden handelnden Seestaaten ausgingen. Allein die Aufklärung nahm nach und nach einen negativen, zerstörenden Charakter an, und erwies sich nicht blos auf dem wissenschaftlichen Gebiete, wie die philosophischen Systeme eines Spinoza, Kant und Fichte zeigen, sondern auch in den gebildeten Klassen als Illuminatismus und Freimaurerthum, und beim gewöhnlichen Volke als religiöser Indifferentismus, keineswegs als blos liberal, sondern dem

Christenthum entgegengesetztes und feindliches Bestreben. Man verließ die feste, positive Grundlage des christlichen Glaubens, folgte einem Irrlichte, dachte nur an blindes Abschaffen und Wegräumen, ein rein negatives Verfahren sollte zum erwünschten Ziele führen. Was hielt man nicht bald Alles für einen Mißbrauch oder ein Vorurtheil, nicht blos in jenen die Humanität berührenden Gegenständen und Fragen, sondern auch in jedem andern Gebiete des öffentlichen Wirkens und des allgemeinen Denkens, die Religion selbst und auch die politischen Verhältnisse nicht ausgenommen? Mit dem raschen Fortschreiten der Zeit schritt man auch in leidenschaftlicher Uebereilung vorwärts, ohne Maaß und Ziel zu beobachten; das Christenthum und alle Religion galten für völlig grundlose, der Zeit nicht mehr angemessene Vorurtheile aus dem unmündigen Kindheitszustande des menschlichen Geistes; die Monarchie und überhaupt der civilisirte Zustand der europäischen Menschheit erschienen als kaum noch länger zu ertragende Mißbräuche. Erst als man an dieses äußerste Ziel der gepriesenen Aufklärung gekommen war, fing das Erwachen an. Früher aber, namentlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten nach derselben, riß der herrschende Zeitgeist unaufhaltsam Alles mit sich fort. Wie die Monarchen in den frühern Zeiten nach dem Namen eines „allerchristlichsten oder des katholischen" gestrebt hatten, so fanden sich jezt die an Macht und Intelligenz oben anstehenden gekrönten Häupter der Zeit durch den Titel der Aufklärung geschmeichelt. Nicht ohne Anstoß für unser jeziges Gefühl bleibt die allzu nahe Berührung, in der wir zu jener Zeit einen unter den Waffen ergrauten König, eine große Beherrscherin der nordischen Reiche mit den gottlosesten, verderbtesten Stimmführern des französischen Unglaubens erblicken. Was aber den dritten unter den hervorragendsten Monarchen jener Aufklärungs-Epoche betrifft, so wird es gewiß nie von dem tüchtigen, unparteiischen Geschichtsforscher, dem darüber am meisten ein kompetentes Urtheil zusteht, irgend verkannt werden, wie neben den andern, von denen sich dies nicht sagen läßt, auch so viele unter den josephinischen Einrichtungen und Verfügungen aus der kurzen Regierung des thätigen Kaisers auf ein wahres Bedürfniß der Zeit gegründet und von

den nüzlichsten Folgen für Industrie und Geisteskultur gewesen sind. Seitdem aber hat die ernste Wendung der Dinge in der allgemeinen Umwälzung und neuen Gestaltung der Welt längst historisch darüber entschieden, daß nicht blos einer oder der andere, sondern viele der thätigsten und einsichtsvollsten Regenten jenes Jahrhunderts den Grundsäzen des herrschenden Zeitgeistes viel zu viel eingeräumt haben, und in zu rascher Eile seinem unaufhaltsam Alles mit sich fortreißenden Gange gefolgt sind. Die Folgen dieser zerstörenden Aufklärung konnten nicht ausbleiben. Dieses beständige Reformiren und Negiren endete mit einer furchtbaren Revolution in Staat und Kirche, in Kunst und Wissenschaft. In Deutschland hat dies eigentliche Grundübel des 18. Jahrhunderts, nemlich die entschiedene Gleichgültigkeit gegen alle religiösen Dinge und Meinungen, der gefährliche Geist eines vollkommenen Indifferentismus, von dessen Ansteckung selbst manche rein katholische Länder nicht frei geblieben sind, weniger feste Wurzel gefaßt und weniger allgemeine Ausbreitung gewonnen, als zum Beispiel in Frankreich. Das unvertilgbare, tiefe religiöse Gefühl ist immer im Charakter des deutschen Volkes das vorherrschende geblieben. An einzelnen traurigen Erscheinungen darf man sich nicht zu sehr stoßen. Im Allgemeinen ist es wahr, daß in einem großen Theile des deutschen Volkes ein guter Kern, ein tiefer religiöser Sinn auch in den ungläubigsten, schlimmsten Zeiten sich erhalten hat. Nicht unerwähnt können wir daher hier die Aeußerung eines alten, viel erfahrenen Geistlichen lassen, der zu sagen pflegte: „Wenn man den Deutschen keine Religion gibt, so machen sie sich eine.“ Und diesem tiefen religiösen Sinn, der sich nie ganz aus dem Herzen des deutschen Volkes verdrängen ließ, schreiben wir es hauptsächlich zu, daß die christliche Malerei und Kunst überhaupt in neuerer Zeit so rasch und kräftig in Deutschland zu neuer Bedeutsamkeit und Blüthe sich aufgeschwungen hat, und daß auch im glaubens- und poesielosen, dagegen an diplomatischen Lügen und Zweifel und Sittenlosigkeit reichen und ausgezeichneten 18. Jahrhundert doch noch einige christliche Maler sich finden, die der Erwähnung würdig sind, wenn sie auch gerade nichts Ausgezeichnetes und Epochemachendes auf dem Gebiete der christlichen Kunst schufen. Unter

dieſe Künſtler zählen wir den Zick, Huber von Weiſſenhorn, die beiden Langer und beſonders den Martin Knoller aus Steinach. Lezterer (1725—1804) erhielt, nachdem er ſeinen erſten Unterricht bei ſeinem Vater, einem einfachen Dorfmaler, erhalten und nachher acht Jahre lang ſich bei Troger in Wien weiter gebildet hatte, im Jahre 1753 an der Akademie den Preis als Hiſtorienmaler. Der Gegenſtand des Gemäldes war „der junge Tobias", wie er die Augen ſeines alten Vaters heilt. Es iſt ganz in der Weiſe Troger's gemalt, zeichnet ſich durch feſte, richtige Zeichnung aus, hat aber auch die Mängel ſeines Meiſters, das Eckige und ſcharf Bezeichnete. In derſelben Weiſe ſind mehrere Altarblätter von ihm für Kirchen Tyrols gefertigt. In ſeinem dreißigſten Jahre ging er nach Rom, änderte hier ſeinen Styl und bildete ſich ganz nach den Werken der alten Meiſter. Dies erſieht man an mehrern Altarblättern, welche er in Neapel und Mailand malte, unter denen beſonders drei zu Neapel in der Kirche all' anima „Mariä Empfängniß, ihre Geburt und Vermählung" als Erzeugniſſe ſeines Pinſels der Erwähnung werth ſind. In dieſem veränderten Styl iſt auch eine „Kreuzabnahme" in Campo ſanto zu Rom ausgeführt. Zu gleicher Zeit malte er auch zu Rom für die Kirche zu Ettal in Baiern „die Enthauptung der heiligen Katharina" und „den heiligen Sebaſtian", welche Bilder weſentlich zu ſeinem Ruhme und zu den vielen Aufträgen beitrugen, die er in Deutſchland erhielt. Berühmt ſind auch ſeine Fresken in der Servitenkirche zu Volders, die den heiligen Borromäus darſtellen, wie er den Peſtkranken das heilige Abendmahl reicht. Zu ſeinen älteſten Werken in Deutſchland, das herrliche Proben ſeiner Kunſt aufzuweiſen hat, gehört die Kuppel „mit der himmliſchen Glorie" im Kloſter Ettal. Daſelbſt befindet ſich auch die „Mutter Maria mit dem Leichname ihres Sohnes" und eine „heilige Familie", Gemälde, welche wegen ihrer Schönheit ſehr gerühmt werden. Die Gemälde Knollers zu Ettal waren die Veranlaſſung, daß er im Jahre 1769 mit der Ausmalung der prächtigen neuen Kirche zu Neresheim beauftragt wurde. Dieſe Kirche hat ſieben große Kuppeln, die alle von Knollers Hand bemalt ſind. Vortrefflich ſind die „Auferſtehung Chriſti" und die „Reinigung Mariä". Dieſe Plafonds vollendete

er in den Sommern von 1770—1775 und erhielt dafür die Summe von 22,000 Gulden. Berühmt ist ferner seine „Himmelfahrt Mariä" im Bürgersaale zu München und das Chorblatt in Benediktbeuern: „der heilige Benedikt."

Knoller beschäftigte sich meistens mit christlichen Bildern und gehört zu den bessern Künstlern des 18. Jahrhunderts. Auch einige Landschaften fertigte er, und haben dieselben wegen ihres harmonischen, heitern Vortrags viele Lobredner gefunden. Den Ausdruck des Edeln dürfen wir nicht bei ihm suchen, wohl aber den des Gewaltigen und Ungeheuern. Das Gewaltige war seine Sache, sein Element, in dem er sich mit Glück bewegte und unsre Bewunderung verdient. Es fehlte ihm aber die Einfalt der Komposition, jene Oekonomie der Darstellung, wo keine Person müßig erscheint, wo Nichts entbehrt werden kann, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Indeß verdient er in seiner religiös verschwommenen Zeit als christlicher Künstler alle Anerkennung, und werden seine Bilder, wenn sie in technischer Hinsicht auch Manches vermissen lassen, doch wegen des in ihnen herrschenden Geistes und wegen der darin vorkommenden Gegensäze und des Verschmelzens und Verflechtens der Gruppen von den Kennern stets bewundert werden. —

Im Allgemeinen war im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts die Kunst in Deutschland, wenn auch einzelne Künstler an dem deutschen Kunsthimmel als ziemlich hellscheinende Sterne leuchten, doch tief gesunken; sie war zu einer künstlerischen, geistlosen Mechanik herabgesunken und eine Sklavin des herrschenden Zeitgeistes geworden. Und wie dieser Zeitgeist beschaffen war, ist uns bekannt. Es erwachte daher in manchen Künstlern, da sie das Elend und den tiefen Verfall der Kunst sahen, das Streben, eine neue Bahn einzuschlagen, um der Kunst wieder zu neuem Leben und zu neuer Blüthe zu verhelfen.

Die Einen, an ihrer Spize Koch und Reinhardt, bildeten in Rom eine landschaftliche Schule, deren Mitglieder Rhoden, Steinkopf und Reinhold waren. Ihr Streben ging auf genaue Darstellung des Naturcharakters, auf poetisch freie Auffassung der Erscheinungen, die sich in großer Kraft der Farben abspiegelte; sie glaubten also, der Kunst durch eine ungewöhnliche

Auffassung der Natur und des Lebens aufhelfen und die geistlose Mechanik verdrängen zu können. Koch, welcher seinen ersten Unterricht in Augsburg der großmüthigen Unterstüzung des dortigen Generalvikars und Weihbischofs von Umgelder verdankte, hierauf in der Karlsakademie zu Stuttgart sich bildete und seine Bildung durch Reisen in Frankreich und Italien vollendete, erlangte hierin große Meisterschaft und ist als das Haupt dieser landschaftlichen Schule zu betrachten. Er schildert in seinen Werken die Natur nicht in ihrer realen Erscheinung, wie sie sich dem Auge bietet, sondern er sieht sie im Großen und Ganzen, wie sie einen eigenen Gedanken ausspricht, den er auf kürzestem Wege und mit den einfachsten Mitteln zur klaren Anschauung bringt. Dieser Hauptgedanke beherrscht alle Theile, und durch ihn gestaltet sich Alles zur schönsten, poetischen Einheit. Er ist auch Meister der Perspektive; dies zeigt er in seinen Landschaften und historischen Gemälden. Besonders zu rühmen ist er als Zeichner; er hat Dantes berühmtes Gedicht mit bewunderungswürdiger Gewandtheit in Zeichnungen übersezt. Die Hölle allein hat ihm Stoff zu mehr als zwölf Bildern gegeben. Seine Färbung ist nicht glänzend, aber wahr und charakteristisch bei ihrer Bescheidenheit. — Daß das Streben Kochs und der landschaftlichen Schule günstig auf die Entwicklung der Kunst einwirken mußte, wird zu bemerken überflüssig sein. —

Andere Männer, wie Winkelmann und Mengs, suchten die Kunst dadurch zu fördern, daß sie das Studium der Antike angelegentlich empfahlen. Sie glaubten, daß dadurch der Sinn für das Schöne geläutert, der Geschmack veredelt und ein reiner, edler Styl herbeigeführt werde. Johann Winkelmann (1717—1768) war zwar kein selbstschaffender Künstler. Er übte aber nichtsdestoweniger durch seine gründlichen archäologischen Studien, durch seine herrlichen Schriften, durch Einführung eines gedankenvollen, tieferen Studiums der Antike, und durch seinen persönlichen Umgang mit den Künstlern seiner Zeit auf Mit- und Nachwelt einen sehr großen Einfluß aus, und kann der Begründer eines reinern Styls in der Malerei genannt werden. —

Anton Raphael Mengs (1728—1779) ward von seinem Vater schon bei der Geburt zum Wiederhersteller der Malerei

beſtimmt, und deßhalb gab er ihm den Namen „Raphael“. Schon in ſeinem ſechſten Jahre mußte er ſich im Zeichnen üben, und in ſeinem achten bereits in der Oelmalerei und Miniatur, ſo daß ihm kein Augenblick zur Erholung übrig blieb. In ſeinem dreizehnten Jahre nahm ihn ſein Vater mit nach Rom, und hier mußte er zuerſt die Antike, dann die Werke Michelangelos und Raphaels ſtudiren. Vom Morgen bis in die Nacht mußte er arbeiten, und dann wurde, was er den Tag über geleiſtet hatte, dasſelbe von ſeinem ſtrengen Vater aufs Sorgfältigſte geprüft. Sein Vater wollte ihn von dem manierirten Weſen der Meiſter ſeiner Zeit ferne halten und ihm vor Allem durch das Studium der Antike und der großen Meiſter des 16. Jahrhunderts zur Schönheit der Formen verhelfen. Mengs ganzes Streben ging daher von Jugend auf hauptſächlich auf die Schönheit der Form, und dieſe glaubte er durch das Studium der Antike und der großen italieniſchen Meiſter zu erlangen, und verfiel ſo, weil ihm die Genialität des Geiſtes fehlte, in einen einſeitigen Eklektizismus. So kam es denn, daß er troz ſeiner großen Begeiſterung für die Würde und Erhabenheit der Kunſt den höchſten Zweck derſelben in die Schönheit der Form ſezte. Und dieſe formelle Schönheit erlangte er denn auch durch unermüdeten Fleiß und fortgeſeztes Studium. Ganz natürlich mußte er deßhalb bei der Neuheit der Erſcheinung einer völlig veränderten Kunſtrichtung ſich großes Lob erwerben, das ihm auch wirklich geſpendet worden iſt. Azara ſezt ihn ſogar über Raphael. Er meint, Raphael habe ſich nie über die ſchöne Natur erhoben; in ſeinen Madonnen erkennt er nur Bildniſſe von ſchönen, friſchen Mädchen ohne Ausdruck des Göttlichen. Dagegen, ſagt er, ſei von Mengs Madonnen faſt alles Menſchliche entfernt, in ihnen finde ſich hohe ideale Schönheit. Das Uebertriebene dieſes Lobes leuchtet von ſelbſt ein und iſt für den beſten Freund zu viel. Lanzi thut ebenfalls der Werke Mengs rühmend Erwähnung, aber den Vergleich ſo hoch zu ſtellen, fällt ihm nicht ein. Fiorillo ſagt, Mengs habe ſeinen Figuren nicht ſo viel Seele einhauchen können, wie Raphael, nicht ſo zu entzücken gewußt, wie Correggio durch ſein Helldunkel, habe nicht ſo durch den Anblick des Fleiſches, worin man das durchſchimmernde Blut wallen zu ſehen glaubt, täuſchen

können, wie Titian. Kurz, er erreichte nach seiner Ansicht keinen, und noch weniger übertraf er einen derselben. Am richtigsten scheint Göthe und der Domherr Speth unsern Mengs aufgefaßt zu haben. Göthe sieht im Schönen der Form Mengs größtes Verdienst; er gesteht ihm einen Plaz unter den vornehmsten, belobtesten neuern Malern zu wegen seiner schönen Formen, und weil seine Bemühungen zur Einführung eines bessern Kunstgeschmacks nicht ohne gute Wirkung geblieben sind. Speth meint die Eigenthümlichkeit dieses Künstlers am besten bezeichnet zu haben, wenn er ihn ein ausgezeichnetes Talent und einen tüchtigen Maler nennt. Nicht in poetischer Auffassung, in treffender Charakterisirung, in glücklicher Einheit des Gedankens liegt das Hauptverdienst dieses Malers, erst im Technischen ist er groß und überlegen. An Correctheit der Zeichnung, Schönheit der Formen und blühender Färbung hat es ihm nicht leicht Einer zuvorgethan. Fleiß und Ausdauer und das Streben, überall das vorhandene Beste zu wählen, tritt in all seinen Bildern hervor. Aber es findet sich nach Speth in seinen Werken durchaus wenig oder keine eigenthümliche Kraft selbstständiger Produktion. Darum lassen seine Bilder kalt und erwecken keine Theilnahme, obwohl man den einzelnen Schönheiten die Bewunderung nicht versagen kann. Er entfernte sich gänzlich von dem zu seiner Zeit üblichen gesuchten Kontrast in der Stellung und Gruppirung der Figuren. Aber diese Entfernung von einem falschen Geschmacke hat nur einen negativen Werth. Er befleißigte sich in der Zeichnung der äußersten Gründlichkeit und Richtigkeit, aber es fehlt seinen Figuren an Leben und Charakter. Seine männlichen Gestalten verdienen das Lob unbelebter Schönheit; seine Gesichtsbildungen sind ohne lebendigen Ausdruck der Seele. Troz aller Nachahmung der Antike leidet er doch an dem charakteristischen Gebrechen seiner Zeit. Man meint, seine Figuren tragen Frisuren des 18. Jahrhunderts und hätten den antiken Kopfpuz zur Theaterverkleidung angenommen. Seine Behandlung in der Oel- und Freskomalerei ist mühsam und ängstlich. Er erneuerte daher im Grunde genommen nur den Eklektizismus der Caracci wieder, und glaubte, der Kunst auf eine äußerliche, formelle Weise, durch eine vollendetere Ausbildung ihrer Darstellungsmittel aufhelfen

zu können. Es entging ihm aber das innere Lebensprincip der Kunſt, und daher konnte er durch alle äußerlichen Mittel, durch Fleiß und Studium keine eigentliche Wiederherſtellung der Kunſt hervorbringen; ſein Einfluß war ein mehr negativer. Mehr hat er zu einer edlern Entwicklung der Kunſt auf theoretiſchem Wege, durch ſeine Schriften beigetragen. —

Faſt die nemliche Bahn wie Mengs ſchlug in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Frau, die Maria Anna Angelika Kaufmann, ein. Angelika wurde im Jahre 1741 zu Chur in Graubündten geboren, wo ihr Vater, ein mittelmäßiger Porträtmaler, lebte. Den erſten Unterricht genoß ſie bei ihrem Vater. In ihrem dreizehnten Jahre kam ſie nach Mailand, ſah hier in den Galerien und Kirchen Kunſtwerke erſten Rangs und kopirte nach denſelben. Im Jahre 1763 reiſte ſie zum Erſtenmale nach Rom, wohin ſie ſich ſchon längſt geſehnt hatte. Sie machte bald die Bekanntſchaft des berühmten Winkelmann, deſſen Kenntniſſe und gebildeter Geſchmack ihr bei der Geſunkenheit der damaligen Kunſt ſehr förderlich waren. Die Werke der Antike, Michelangelos und Raphaels machten ihre Studien aus. Sie nahm ſich aber bald vor, alle italieniſchen Schulen und ihre Vorzüge an Ort und Stelle ſelbſt kennen zu lernen, und verließ daher Rom, ging nach Bologna, um die Caracci, nach Venedig, um Titian, Tintoretto und Paul Veroneſe gründlich zu ſtudiren. Von hier reiſte ſie über Paris nach London, und wurde daſelbſt mit vieler Achtung und Aufmerkſamkeit aufgenommen und behandelt. In London ſtieß ihr ein eigenes Unglück zu. Ein Betrüger, der unter dem Namen eines Grafen von Horn ihr Vertrauen zu gewinnen wußte, und früher der Kammerdiener dieſes Grafen geweſen war, ließ ſich mit ihr trauen. Später ſtellte ſichs heraus, daß der Betrüger ſchon eine Frau hatte und Angelika wurde lebhaft bedauert. Im Jahre 1781 vermählte ſie ſich mit dem venetianiſchen Maler Antonio Zucchi, zog mit ihm nach Italien und lebte in ſehr glücklichen Verhältniſſen längere Zeit in Neapel und zuletzt in Rom, wo ſie anno 1807 ihre Lebenstage beſchloß. Angelika war eine liebliche Erſcheinung auf dem Gebiete der Kunſt zu einer Zeit, da die Morgenröthe eines beſſern Geſchmacks anzubrechen anfing. Sie

ſtrebte nach dem nemlichen Ziele, wie Mengs und Winkelmann, aber ſie erreichte es nicht wie dieſe. Sie ſtrebte auf eklektiſchem Wege nach dem Ideale der Schönheit; aber ſie ſuchte es auf falſchem Wege, auf äußerliche Weiſe, in Formen, welche die Natur überbieten ſollten. Immerhin hat ſie nicht Unbedeutendes geleiſtet, und verdient beſonders eine Madonna in himmliſcher Glorie, welche ſie für die Kirche ihres Geburtsortes als frommes Andenken malte, alle Anerkennung. Ueberhaupt ſind ihr die weiblichen Figuren ungleich beſſer, als die männlichen gelungen; ſie zeichnen ſich durch eine unnachahmliche Weiblichkeit und Grazie aus. Das Sanfte, Weiche, Heitere und Leichte eignete ſich natürlich am beſten für ihre an das Jungfräuliche gewöhnte Seele. Leidenſchaftliche Charaktere gelangen ihr nicht; man vermißt allzuſehr die Kraft und Entſchiedenheit des Willens. Ihre Helden ſehen wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aus; den Greiſen fehlt es an Ernſt und Würde. Sie war einfach und gemüthlich, und dieſe Eigenſchaften blicken auch aus ihren Bildern, die überdies durch ſanfte Farbe und milden Ausdruck ſehr anſprechen. Dagegen läßt ihre Zeichnung ſogleich die Frauenhand erkennen; ſie iſt ſchwach und unbeſtimmt, die Geſtalten und Züge ihrer Figuren haben wenig Abwechſelndes und noch weniger Kraft. —

Einem neuen Aufſchwunge der Kunſt ſtand auch das akademiſche Studium, wie es im 18. Jahrhunderte betrieben wurde, hemmend im Wege. Wir erkennen die Zweckmäßigkeit und Bedeutung der Akademien, wie ſichs gebührt, an, wenn ſie von dem Grundſaze ausgehen, hauptſächlich auf die handwerkliche Seite der Kunſt hinzuwirken, kunſtgebildete Handwerker und handwerklich tüchtige Künſtler zu bilden. Wenn die Akademien mehr die Bedürfniſſe des praktiſchen Lebens ins Auge faſſen, ſo ſind ſie der ſicherſte Grund, das kräftigſte Mittel, künſtleriſchen Sinn im Volke allgemein zu verbreiten. Auch dem eigentlichen Künſtler, dem es um tiefere Erfaſſung und ſelbſtſtändige Behandlung der Kunſt zu thun iſt, iſt alsdann die Akademie die beſte Schule, und er kann nach deren Beendigung, wenn er ſich ſeiner geiſtigen Kraft und ſeines höhern Berufes bewußt iſt, ſich an den Werken der anerkannten Meiſter die lezte Feile geben, oder aus eigenen

Mitteln seine lezte Ausbildung vollenden. So wie aber im 18. Jahrhundert das Studium an den Akademien betrieben wurde, konnte es nur den Geist tödten und die Kunst nicht fördern. Selbstständige, reichbegabte Geister mußten daher auf den Entschluß kommen, die Fesseln, welche dem Geiste durch das akademische Studium angelegt wurden, abzuwerfen und der Kunst eine freiere Entwicklung anzubahnen. Die Männer, welche sich dies Verdienst erwarben, sind Carstens, Schick und Wächter.

Asmus Jakob Carstens (1754 — 1798) wurde in St. Gürgen bei Schleswig geboren. Mit einem selbstständigen Geiste und einer lebendigen Einbildungskraft ausgerüstet, hatte er eine entschiedene Abneigung gegen die akademische Lehrmethode, vermittelst deren man durch fleißiges, langanhaltendes Kopiren, insbesondere durch Modell- und Antikenzeichnen zur Kunst gelangen sollte. Er verschmähte es gänzlich, durch Nachbilden in den Besiz der Form der Gegenstände zu gelangen, und suchte sich dieselbe durch aufmerksames Betrachten seinem Geiste einzuprägen. Mit besonderm Fleiß ließ er sich das Studium der Antike, der Werke Raphaels und Michelangelos angelegen sein; er studirte sie aber nicht durch Kopiren, sondern durch bloßes Betrachten. Nach langer Zeit erschien dann wirklich in seinen Kompositionen ein jenen Künstlern verwandter Geist, von dem in den Bildern seiner Zeitgenossen, welche mehrere Jahre auf das Kopiren ihrer Werke verwendet hatten, auch nicht die geringste Spur zu bemerken war. Vom Haschen nach Effekt und theatralischer Manier ist in seinen Werken Nichts zu entdecken. Sein Styl ist edel, sein Ausdruck voll Leben und Bewegung, und besonders dadurch verdient er den Vorzug vor den damaligen Akademikern, die weder Leben, noch Sinn für Styl und Schönheit zeigen. Aber nicht blos durch eine tiefere Bedeutung und charakteristischere Bezeichnung des Ausdrucks, sondern auch durch eine lebendige Ideenfülle, großartige, originelle Behandlung, durch eine fruchtbare, dichterische Phantasie und tiefes Eindringen in den Geist der alten Welt, was seine Darstellungen aus dem griechischen Alterthume, der Argonautenzug, die Barke Charons, das Gastmahl Platos, deutlich zeigen, zeichnet sich

Carstens vor den Künstlern seiner Zeit vortheilhaft aus. Das Hauptverdienst der meisten damaligen Kunstwerke bestand in der Vermeidung einzelner Fehler, und in der sorgfältigen Ausführung einzelner Theile nach dem Modelk; Carstens Werke dagegen zeichnen sich durch tiefe, bedeutsame Auffassung des dargestellten Gegenstandes, und durch einen schönen Sinn des Ganzen aus. Im Einzelnen erscheinen seine Werke freilich keineswegs fehlerfrei; ihm fehlte hauptsächlich die Correctheit der Zeichnung und der Farbensinn; in der Oelmalerei hatte er nicht die nöthige Uebung, da er sie zu spät anfing (er entschloß sich erst in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, der Kunst sich zu widmen). Und das waren denn die schwachen Seiten, von denen seine Gegner, besonders seine in Rom lebenden Landsleute ihn angriffen. Auch war er von dem Vorurtheile seiner Zeit befangen, daß christliche Gegenstände sich nicht für die Kunst eignen und ihr sogar nachtheilig seien. Er wählte daher meistens Gegenstände aus der griechischen Götter- und Heroenwelt. Nur eine große Komposition christlichen Inhalts, „der Sturz der Engel," ist uns bekannt; diese malte er für die zweite Kunstausstellung in Berlin und wirkte ihm eine Unterstüzung von Seite des Königs zu einer Bildungsreise aus. Abgesehen aber von den Mängeln in Carstens Werken kann gewiß nicht in Abrede gestellt werden, daß er sich ein großes Verdienst um eine freiere Entwicklung der Kunst erworben hat.

An Carstens schloßen sich, dieselbe Richtung verfolgend, zwei Würtemberger, Eberhard von Wächter und Gottlieb Schick an.

Eberhard von Wächter wurde im Jahre 1762 geboren, genoß seinen ersten Unterricht an der Karlsakademie zu Stuttgart, und reiste dann nach Paris und Rom, wo damals Carstens noch lebte. Er trat ganz in die Fußstapfen dieses Meisters, studirte hauptsächlich die Meisterwerke der alten Kunst und suchte tiefer in den Geist derselben einzudringen. Dies gelang ihm auch; das Edle und Würdevolle, welches die Werke der Alten auszeichnet, charakterisirt auch seine Gestalten. Er behandelte übrigens nicht blos antike Gegenstände, sondern auch biblische Charaktere, z. B. den trauernden Hiob, der sich in der Galerie

zu Ludwigsburg befindet, und die ſchmerzhafte Gottesmutter vor dem Leichnam ihres Sohnes. Seine Werke verrathen einen mehr lyriſchen Künſtler, der es vermeidet, das Affektvolle darzuſtellen, und nicht nach dramatiſcher-Wirkung ſtrebt. Aehnlich wie Carſtens erwarb er ſich nicht frühe genug die nöthigen techniſchen Hülfsmittel, weßhalb man in ſeinen Werken die techniſche Vollendung vermißt. —

Gottlieb Schick (1779—1812) gehört ebenfalls zu den Verkündern einer neuen Morgenröthe der chriſtlichen Kunſt. Im Jahre 1798 reiſte er nach Paris, trat in die Schule Davids ein, konnte ſich aber mit den daſelbſt herrſchenden Kunſtanſichten und der Manier der franzöſiſchen Schule nicht befreunden. Er verließ deßhalb Paris und begab ſich nach Rom, ſchloß ſich mit Wächter an Carſtens an und entäußerte ſich gänzlich der konventionellen Maximen der franzöſiſchen Schule. Schon ſein erſtes Gemälde, durch welches er großen Beifall erndtete, „David vor Saul die Harfe ſpielend," zeigt einen vom gewöhnlichen Geſchmack ganz abweichenden Sinn. Er fing an, von der irrigen Meinung, daß bibliſche und chriſtliche Gegenſtände für die Kunſt nicht günſtig ſeien, zurückzukommen und perhorreszirte jenes Ideal der Antike, nach welchem die meiſten Künſtler ſeiner Zeit ſtrebten. Dieſer Irrthum war aus dem Verfall des chriſtlichen Glaubens und Lebens und einer einſeitigen Liebe und Eingenommenheit fürs klaſſiſche Alterthum hervorgegangen. Er verſuchte ſich deßhalb in chriſtlichen Gegenſtänden ebenſo wie in Darſtellungen der alten Mythologie. Den Stempel der edelſten Schönheit und innigſten Lauterkeit des Gefühls tragen ſein „Opfer Noahs", „Chriſtus, den Kelch ſegnend," „der ſchlummernde Chriſtusjüngling, der nach dem flammenden Kreuze die Hände ausſtreckt, während vier Engel um ihn herknien." Am liebſten behandelte er das in der Geneſis geſchilderte patriarchaliſche Leben, das die Menſchheit in hoher Einfalt, in ſteter Verbindung mit Gott und frei von den Beſchränkungen des bürgerlichen Lebens zeigt, und daher den Künſtler zum Idealen im Styl und in der Behandlungsweiſe auffordert. Mit dieſer Liebe zur Darſtellung religiöſer Gegenſtände verband er hohe techniſche Meiſterſchaft, und übertraf Carſtens, wenn er auch nicht, wie jener, den großen

Reichthum der Erfindung beſaß, doch durch vollkommenere Ausbildung des Ganzen der Malerkunſt. Ihm war mehr intenſives Kunſtvermögen, größere Tiefe des Gefühls, als Fruchtbarkeit der Einbildungskraft eigen. Leider wurde er zu früh für die deutſche Kunſt von ſeiner ſchönen Laufbahn abgerufen.

All die bisher angeführten Künſtler, welche den Anfang des Wiederaufblühens der chriſtlichen Malerei machten und den Grund dazu legten, ſuchten der Kunſt mehr auf äußerliche, formelle Weiſe, die Einen durch engeres Anſchließen an die Natur, Andere durch Nachahmung der Antike, endlich wieder Andere durch Verbannung des Geiſt tödtenden akademiſchen Zwanges aufzuhelfen, und erreichten und konnten ihr Ziel nicht erreichen. Der Grund des Verderbens lag tiefer, war ein geiſtiger. Es konnte daher auch nur auf geiſtige Weiſe geholfen werden. Dieſe geiſtige Auferſtehung der Kunſt erfolgte auch wirklich im 19. Jahrhunderte. Von ihr wollen wir jedoch erſt ſpäter ſprechen. Zuvor wollen wir kurz die Entwicklung und den Zuſtand der chriſtlichen Malerei in Spanien und Frankreich unſern Leſern vor Augen führen.

E.

Chriſtliche Malerei in Spanien.

Während der Herrſchaft der Römer in Spanien, die mehr als fünf Jahrhunderte dauerte, kam das Licht des Chriſtenthums in dies herrliche Land. Ob der Apoſtel Paulus oder Jakobus die erſten Verkünder des Evangeliums daſelbſt waren, kann nicht mit Sicherheit erwieſen werden. Eine aufgefundene Inſchrift ſoll die Verkündigung des Chriſtenthums daſelbſt im 1. Jahrhunderte verbürgen. Gewiß iſt, daß im 3. Jahrhunderte die Kirchen von Leon, Aſtorga, Cäſar Auguſta, Tarragona und andere erwähnt werden, und daß auf der im Jahre 306 gehaltenen Synode zu Elvira bereits 19 ſpaniſche Biſchöfe zugegen waren. Seit dem Jahre 412 eroberten die germaniſchen Stämme, Alanen, Sueven, Vandalen und Weſtgothen, das Land und beherrſchten es abwechſelnd. Der Arianismus bekam die Oberhand;

ſeine Anhänger verwüſteten in fanatiſcher Wuth Kirchen und Städte, tödteten Biſchöfe und Prieſter, und nach des Sidonius Apollinaris Bericht ſtanden ſogar mehrere Kirchen Spaniens und Galliens leer und zerfielen, ſelbſt wilde Thiere hauſten in den Trümmern, und Gras wuchs um und auf den Altären. Daß unter dieſen Stürmen der Völkerwanderung die Kunſt in Spanien nicht gepflegt wurde, wird man begreiflich finden. In der Schlacht bei Xeres de la Frontera (712) wurden die germaniſchen Stämme von den Arabern überwunden und mußten dieſen das ganze Land bis auf einen kleinen Theil der aſturiſchen Gebirge überlaſſen. Unter deren Herrſchaft waren die Chriſten Spaniens eine geduldete, oft ſchwer bedrängte Sekte; ſie mußten ſich daher zum großen Theil auf Moſaik- und Miniaturmalerei beſchränken. Der vorherrſchende Styl war der byzantiniſche. Den Muhammedanern war es durch den Koran verboten, bildliche Darſtellungen zu fertigen; vielleicht geſchah dies aus Furcht vor einem Rückfall in das götzendieneriſche Heidenthum, oder weil die Bilder für ein verdammungswürdiges Nachäffen der höchſten Schöpferkraft angeſehen wurden. Sie glaubten ſogar, daß die Bilder ihre Urheber am Tage des Gerichtes anklagen werden. So ſagte der Prophet, wie es in der Sunna heißt, zu den beiden Frauen Ommi Habiba und Ommi Selma, die ihm von Bildern in den äthiopiſchen Kirchen erzählten: „Dieſe Bilder werden ihre Urheber verklagen am Tage des Gerichts.“ Der Islam kennt nur die Kunſt der Architektur und das, was zu einer bildloſen Ausſchmückung der letztern gehört. Von einer freien Entwicklung der chriſtlichen Malerei und einem bedeutenden Aufſchwung derſelben kann daher, ſo lange die Herrſchaft des Islam beſtand, keine Rede ſein. Die arabiſche Herrſchaft zerfiel nach und nach in eine Anzahl kleinerer Reiche, und dadurch ward ihre Macht gebrochen; die chriſtlichen Fürſten entrißen nun den Mauren ihren frühern Beſitz, auf deſſen Trümmern jugendliche Reiche ſich erhoben. Die Königreiche Leon, Caſtilien und Navarra wurden gegründet, und in ritterlichem Kampfe mit den Ungläubigen während des 13. Jahrhunderts ihre Herrſchaft auf das Gebiet von Granada beſchränkt, bis im Jahre 1492 auch auf dieſem lezten Beſitzthume der Araber das Kreuz aufgepflanzt wurde.

Solches konnte allein aus der Vereinigung der vielen kleinen ſpaniſchen Reiche zu einem größern Ganzen hervorgehen, welche durch die Vermählung Ferdinands, des Königs von Arragonien, mit Iſabella, der Beherrſcherin Caſtiliens, vollendet wurde, mittelſt deren ſich Spanien in dem folgenden Jahrhunderte auf den Höhepunkt ſeiner Macht und Blüthe erhob.

Erſt nachdem die Mauren vom ſpaniſchen Boden verſchwunden waren, konnten ſich die bildenden Künſte frei und ungehindert entwickeln. Es werden zwar in den Berichten über ſpaniſche Malerei ſchon aus dem 13., 14. und 15. Jahrhunderte einzelne Künſtler aufgeführt. Eine namhafte künſtleriſche Thätigkeit begegnet uns aber erſt nach der Vertreibung der Mauren. Um unſere Leſer nicht mit der leeren Aufzählung von Künſtlern und ihren Werken bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts zu langweilen, übergehen wir dieſe Zeit und bemerken nur, daß die ſpaniſchen Kunſtwerke im Auslande noch zu wenig bis jezt bekannt ſind, daß die einzelnen Künſtler und Schulen noch nicht gehörig in ihren charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten und in ihrem gegenſeitigen Verhältniſſe aufgefaßt und dargeſtellt werden können, da die hiezu nöthigen Vorarbeiten noch nicht geliefert ſind. —

Die chriſtliche Malerei in Spanien entwickelte ſich im 16. Jahrhunderte unter deutſchem und italieniſchem Einfluſſe auf eine höchſt erfreuliche Weiſe, und erlangte ihre höchſte Entfaltung und Blüthe erſt im 17. Jahrhunderte, alſo viel ſpäter, als in Italien und Deutſchland. Der Grund davon liegt offenbar in der Abhängigkeit und dem gedrückten Zuſtand des Landes durch die Muhammedaner, die den bildenden Künſten ſtets geſchworene Feinde waren. Erſt als die katholiſche Kirche von den äußerlichen Schranken befreit war, konnte ſich der chriſtlich-kirchliche Geiſt ungehindert entwickeln und jene herrlichen Werke hervorbringen, die den romantiſchen, ächt kirchlichen Geiſt des Mittelalters athmen, und jezt noch der Gegenſtand unſerer Verehrung und Bewunderung ſind. Denken wir nur an die Werke eines Calderon de la Barca, Lope de Vega, Velasquez und Murillo.

Am Ende des 15. und im Laufe des 16. Jahrhunderts trat die alterthümlich einheimiſche Richtung in Kampf mit der italieniſchen Darſtellungsweiſe. Die meiſten Künſtler gingen nemlich

nach Italien und bildeten ſich an den großen Meiſterwerken daſelbſt. Die einen ſchloßen ſich an Leonardo, andere an Michelangelo, andere an Raphael und wieder andere an Titian und Paul Veroneſe an. Zu gleicher Zeit wurden auch die Werke der berühmteſten deutſchen Maler, hauptſächlich Dürers, und im 17. Jahrhunderte auch die des Rubens und van Dyck ſtudirt, und ſo bildeten die ſpaniſchen Maler nicht bloß ihren Geſchmack, ſondern ſie erlangten ſogar jene techniſche Fertigkeit, die auch für den genialſten Kopf eine nothwendige Vorausſezung iſt, um ein vollendetes Kunſtwerk ſchaffen zu können. Sevilla iſt diejenige Stadt, welche die meiſten Dichter und Maler hervorgebracht hat; in ihren Werken ſpricht ſich der ſpaniſche Nationalcharakter am ſchönſten und deutlichſten aus. Eine reiche Phantaſie, der Fruchtbarkeit des dortigen Bodens vergleichbar; ein Kolorit, ſo glänzend als der Himmel, worunter ſie geathmet haben, ſind allen Malern dieſer Schule in hohem Grade eigen. Die berühmteſten Künſtler, welche an der Spize dieſer Schule ſtehen, Velasquez und Murillo, ſind in Sevilla geboren. Die älteſten Maler der andaluſiſchen Schule ſind Juan Sanchez de Caſtro und ſein Schüler Gonzalo Diaz, welcher der Lehrer des Fernandez war. Ein ſehr einflußreicher Künſtler dieſer Schule iſt Luis de Vargas (1502—1568); er durchreiſte Italien, kehrte mit den Kenntniſſen der römiſchen Schule bereichert nach Sevilla zurück, und ſuchte die Principien Raphaels zu verbreiten, deſſen Grazie und Reinheit er in nicht unbedeutendem Grade ſich angeeignet hatte. Eines ſeiner beſten Gemälde ſtellt „Adam und Eva" dar, dahinter mehrere Greiſe, wahrſcheinlich die Erzväter und einige Kinder; alle ſehen flehend zu der mit einer Glorie umgebenen heiligen Jungfrau empor. Die Hauptfigur, Adam, iſt von ganz vollendeter Schönheit, der eine Schenkel (gamba) meiſterhaft behandelt, und hat zu der Benennung des Bildes: „quadro de la gamba" Veranlaſſung gegeben. —

Er bildete den Juan de las Roelas (1558—1625), ebenfalls ein geborner Sevillaner. Nachdem er den erſten Unterricht bei Luis de Vargas genoſſen hatte, begab er ſich nach Venedig, ſtudirte die Werke Titians, und ließ ſich ſogar von einem Schüler Titians noch näher unterweiſen. Seine Färbung iſt ganz die der

venetianiſchen Schule, und er iſt es hauptſächlich, der das Kolorit dieſer Schule nach Sevilla brachte. Seine beiden Hauptwerke, „das Marterthum des heiligen Thomas“ und „die Niederlage der Mauren durch St. Yago, der auf einem weißen Roſſe, mit fliegendem Ordensmantel mit dem Schwerte in der Hand den Sieg erkämpft“, beurkunden nicht blos ein höchſt fruchtbares Talent, ſondern auch einen tüchtigen Meiſter im Kolorit.

Der Schüler des Roelas war Franz Zurbaran (1598 bis 1662). Er übertraf ſeinen Meiſter durch eine größere Energie des Kolorits und der Schattenwirkung, weßhalb man ihn auch den ſpaniſchen Caravaggio genannt hat. — Auch Juan Fernandez Navarrete, der Stumme genannt (1526—1579), eignete ſich das Kolorit der venetianiſchen Schule an, und erhielt wegen ſeiner großen Aehnlichkeit mit Titian den Beinamen des „ſpaniſchen Titian“. Aus der Schule des Fernandez gingen die beiden Herrera und Francisco Pacheco (1571—1654) hervor. Sie zeichneten ſich durch kräftiges Kolorit aus. Pacheco fühlte ſich beſonders von den Werken Michelangelos angezogen. Nach Palominos Verſicherung ſoll er auch wirklich in Italien geweſen ſein, und in Rom die Werke Michelangelos ſtudirt haben. In ſeinem jüngſten Gericht verräth er große Verwandtſchaft mit dieſem Meiſter; ſeine Figuren ſind voll Ernſt und Würde, ſeine Kompoſition iſt geiſtreich, Alles iſt gut gezeichnet und nach den Geſezen der Beleuchtung und Perſpektive geordnet. Mit beſonderem Vertrauen wurde er von den Jeſuiten in Sevilla beehrt und das Inquiſitionstribunal übertrug ihm ſogar das Amt, über Reinheit und Decenz der Bilder für Kirchen und öffentliche Feierlichkeiten zu ſorgen. —

Von Pacheco erlernte die Malerei Alonſo Cano (1601 bis 1667). Obwohl er nie nach Italien kam, ſo ſcheint er ſich doch an den antiken Meiſterwerken im Palaſte des Herzogs von Alcala zu Sevilla gebildet zu haben, wie dies der Styl ſeiner Formen, ſein grandioſer Faltenwurf und ſein erleſener Geſchmack verrathen. Seine Gemälde haben ein ſehr ſchönes Kolorit und ſind ſehr zart und anmuthig, namentlich ſein „todter Chriſtus von einem Engel und dem heiligen Benedikt unterſtüzt“, ſein „heiliger Petrus und Franziskus“.

Ein sehr einflußreicher Meister der andalusischen Schule war Pedro de Moya (1610—1666). Er lernte anfangs bei Juan de Castillo. Da ihm aber sein Unterricht zu einförmig war, so verließ er diesen Meister und nahm Kriegsdienste in Flandern. Hier fand er öfters Gelegenheit, die in Kirchen befindlichen Kunstwerke betrachten und studiren zu können. Am meisten zogen ihn die Werke van Dycks an, den er im Jahre 1641 zu London traf, und dessen Umgang von großem Einfluß auf ihn war. Seine Werke haben auch viel mit der Auffassungsweise des van Dyck gemein, und vereinen mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die Energie der spanischen Kunst. In der Folgezeit ließ sich Moya in Granada nieder, und hier sind denn auch seine vorzüglichsten Bilder zu sehen, z. B. in der dortigen Kathedrale „eine Madonna mit dem Kinde und einem Bischofe auf den Knieen"; Darstellungen aus dem Leben des heiligen Johann von Matha ꝛc. Seine Werke heiligen und profanen Inhalts sind sehr zahlreich und voll Leben und Ausdruck. —

Zu den Koryphäen dieser Schule wie überhaupt der spanischen Maler gehört Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660). Sein erster Lehrer war der ältere Herrera, dessen rauher Charakter seinem sanften, stillen Wesen nicht zusagte, weßhalb er zu Pacheco in die Schule ging, der ihn als ein gelehrter und gefälliger Künstler fesselte. Er hielt sich übrigens nicht viel an Theorien, sondern mehr an die Natur. Sein Genie schuf sich einen eigenthümlichen Styl, den keine anderweitige Einwirkung zu ändern vermochte. Er gng von dem Grundsaze aus, daß allen Typen der Natur Schönheit abzugewinnen sei, und bezweckte deßhalb anfangs Nichts als getreue, sorgfältige Nachahmung der Formen aller Naturgegenstände, indem er selbst das Unbedeutendste und Einzelnste vollendete und mit dem Nachdruck versah, den er daran wahrzunehmen glaubte. An einem jungen, kräftigen Bauernburschen studirte er so zu sagen die Physiognomie der ganzen Menschheit. Nachdem er sich endlich durch anhaltende Beobachtung und tiefes Studium mit diesem Gegenstande hinlänglich vertraut gemacht hatte, richtete er seine Aufmerksamkeit auf die todte, leblose Natur. Er sah, daß die Natur uns durch Harmonie entzückt oder durch Kontraste ergreift,

und ſo fand er die Geſeze der Harmonie und des Gegenſazes der Farbentöne. Das Malen von Anſichten nach Art der Niederländer lehrte ihn die Geſeze der Beleuchtung. Da er aber in Folge der allzu großen Strenge und Genauigkeit bei Nachahmung der Formen ſich einen etwas harten und trockenen Styl angeeignet hatte, ſo bekehrte er ſich davon, als er einſah, daß durch die Entfernung die Formen und Umriſſe der Gegenſtände unbeſtimmt werden und ſich verändern. Er ahmte daher die Natur nicht mehr ſo nach, wie ſie wirklich iſt, ſondern wie ſie zu ſein ſcheint. Seine Art, zu malen, wurde dadurch natürlich freier, leichter und geiſtreicher, und allmählig erreichte er eine ſehr hohe Stufe der Naturwahrheit. In ſeiner lezten Manier, bemerkt Mengs, ſcheint ſeine Hand gar keinen Antheil an der Ausführung ſeiner Werke gehabt zu haben, ſondern Alles lediglich durch ſeinen Willen hervorgezaubert worden zu ſeyn. Im Jahre 1628 kam, nachdem er bereits die Kunſtſchäze in den Galerien des Prado und Eskurial geſehen und ſtudirt hatte, der große Rubens in der Eigenſchaft eines engliſchen Geſandten nach Madrid; er machte ſeine Bekanntſchaft, ging beinahe ein Jahr mit ihm um und ſchloß die innigſte Freundſchaft mit ihm. Dieſer ſprach bei ihren häufigen Unterredungen über Kunſt ſo begeiſtert von Italien, von Michelangelo und Raphael, daß er ſich entſchloß, dieſe großen Meiſter in Italien zu ſtudiren. Er bat nun den König Philipp IV., deſſen beſonderer Gunſt er ſich während der ganzen Dauer ſeiner künſtleriſchen Laufbahn zu erfreuen hatte, der mit wahrhaft königlicher Freigebigkeit ſein Talent unterſtüzte, ihn öfters in ſeinem Atelier beſuchte und ſogar ſeines vertrauten Umgangs würdigte, um Erlaubniß, nach Italien gehen und ſich dort weiter ausbilden zu dürfen. Ungerne entſprach der König ſeiner Bitte, überhäufte ihn mit Gold und gab ihm Empfehlungsſchreiben mit. Velasquez ging zuerſt nach Venedig und kopirte einige Werke Titians, Veroneſes und Tintoretkos; dann nach Bologna und Rom, wo er das jüngſte Gericht des Michelangelo und einige Fresken Raphaels kopirte. Endlich begab er ſich nach Neapel, traf mit ſeinem Landsmanne Spagnoletto zuſammen, und kehrte nach einem dreijährigen Aufenthalte in Italien wieder nach Madrid zurück. Die italieniſchen Meiſter hatten allerdings

großen Eindruck auf ihn gemacht, und nicht unbedeutenden Einfluß auf seine kräftige Darstellung, erhabene Komposition, Würde und Ausdruck in seinen Köpfen und Figuren, auf seine Färbung und Lichtwirkung ausgeübt; aber er änderte seinen Charakter nicht, und gab seine urkräftige Originalität nicht auf. Er kam als ächter Spanier zurück; die italienischen Studien hatten seinen Styl nicht bis zum Ideal gesteigert, er blieb auf dem Boden der Wirklichkeit stehen. Seine Erzeugnisse sind nach wie vor gleich naturwahr, anmuthig und einfach. Mit vielem Glücke versuchte er sich fast in allen Gebieten der Kunst; man hat von ihm heilige und profane Bilder, Landschaften der verschiedensten Art, männliche und weibliche Porträts, Frucht- und Thierstücke; in allen ohne Ausnahme gibt sich ein gewissenhaftes Studium, eine lebendige, originelle Auffassungsweise und ein reiches Künstlertalent zu erkennen, das sich nicht so fast die sklavische Nachahmung der Natur, als die Erfassung des Poetischen in der Natur zum Ziele genommen hat. Von den christlichen Gemälden, welche das Museum in Madrid von ihm besizt, ist wohl das beste „das Marterthum des heiligen Stephanus". Obwohl dies Bild wie auch das des gekreuzigten Heilandes großes Lob verdient, so bestätigt sich doch, daß Velasquez in der Behandlung religiöser Gegenstände nicht so glücklich war, als im Porträt und in der Landschaft und überhaupt da, wo er es mit rein menschlichen Gegenständen zu thun hatte.

Der Nebenbuhler des Velasquez ist Bartolome Esteban Murillo (1618—1682). Durch ihn erreichte die Schule von Sevilla im 17. Jahrhundert ihren höchsten Glanz. Er war von Sevilla gebürtig, lebte anfangs arm und unbekannt, und genoß seinen ersten Unterricht in der Kunst bei seinem Onkel Juan de Castillo. Als er ungefähr vierundzwanzig Jahre alt war, kam Petro de Moya nach Sevilla und brachte den Geschmack und das schöne Kolorit des van Dyck dahin. Die Sanftheit und Annehmlichkeit, die sich in Moyas Bildern aussprach, zogen ihn so an, daß er seinen Styl nachzuahmen suchte. Moya hielt sich aber nicht lange in Sevilla auf; bei seiner Abreise sah sich nun Murillo verlassen, und er war unschlüssig, welchen Weg er in Zukunft einschlagen sollte, um ein bedeutender Künstler zu werden.

Van Dyck war todt und nach Italien konnte er nicht, weil ihm die Mittel hiezu fehlten. Endlich kam er auf den Einfall, sich Leinwand zu kaufen, sie mit andächtigen Gegenständen zu bemalen und sie zu verkaufen. Ein Unterhändler, der nach Indien handelte, kaufte ihm dieselben ab, und daher kommt es wohl, daß Orlandi und Sandrart den Künstler nach Westindien gehen lassen. Mit dem Erlös von seinen Bildern ging er nach Madrid, studirte daselbst unter Velasquez Aufsicht und Leitung hauptsächlich den Titian, Rubens, van Dyck, Ribera und den Velasquez. Sein Landsmann erwies ihm viele Gefälligkeiten; unter andern verschaffte er ihm auch die Gelegenheit, alle Gemälde in der königlichen Galerie und im Eskurial, welche er wollte, kopiren zu können. Im Jahre 1645 kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück, verließ dieselbe nicht mehr, lebte daselbst noch sieben-unddreißig Jahre in Zurückgezogenheit, gebrauchte seinen fruchtbaren Pinsel außerordentlich stark, so daß es nicht leicht einen Hauptaltar in den berühmten spanischen Kathedralen gibt, der nicht wenigstens eines seiner berühmten Werke aufweisen könnte, und beschloß endlich seine künstlerische Laufbahn in einem Alter von vierundsechzig Jahren. —

Unter den Arbeiten Murillos in verschiedenen Zeiten findet ein beträchtlicher Unterschied statt. In den meisten seiner spätern herrscht eine zu große Weichlichkeit, ein wässeriges Mondschein-Kolorit. Wollte man diesen Künstler hienach beurtheilen, so würde man eine ganz falsche Idee von seinem wahren Werthe erhalten. Einige frühere Gemälde Murillos, die bald nach seiner Rückkehr von Sevilla vollendet wurden, haben sehr viel von der Manier Riberas, und es ist merkwürdig, wie er von dieser tüchtigen, fast rauhen Manier zu einer fast zuckersüßen übergehen konnte. Nach seiner Rückkunft von Sevilla wunderte sich Alles über den Künstler; Niemand wußte, wie und von wem er diesen neuen, meisterhaften Styl gelernt habe. Derselbe war viel freier und kräftiger, und doch zugleich gefällig und angenehm. Aus dieser Zeit sind sein heiliger Leander, sein heiliger Isidor, das Porträt des heiligen Antonius von Padua, welcher knieend mit erhobenen Armen das göttliche Kind empfängt, das auf einer Glorie von musizirenden Engeln umgeben herabschwebt. Seine

Glanzperiode fällt in die Jahre 1670—1680. In dieſer Zeit malte er ſeine beſten Werke, die in der Kloſterkirche der Kapuziner von der Puerta de la Macarena und in der des Hoſpitals de la Caridad, welche allein hinreichend wären, ſeinen unſterblichen Ruhm ihm zu ſichern. In der leztgenannten Kirche vollendete er im Jahre 1674 acht große Gemälde, von denen die ſechs größern von länglichter Form Stellen aus der heiligen Schrift, die ſich auf die Werke der Barmherzigkeit beziehen, ſchildern. Die zwei übrigen ſtellen den heiligen Johann von Gott, mit einem Armen beladen, und die heilige Iſabella, Königin von Portugal, vor, wie ſie kranke Bettler heilt. Drei von dieſen Gemälden, „Moſes, der mit dem Stabe Waſſer aus dem Felſen lockt, die Speiſung von 5000 Menſchen durch Chriſtus in der Wüſte, und der heilige Johann von Gott, der bemüht iſt, einen Kranken nach dem Hoſpital zu tragen," befinden ſich noch an dem Orte ihrer urſprünglichen Beſtimmung. Die übrigen wurden von den Franzoſen weggeführt, und befinden ſich in der Sammlung des Marſchalls Soult in Paris. Nur das gelungene Bild: „die heilige Iſabella, Krüppel und Bettler verpflegend," befindet ſich im Muſeum zu Madrid. Die Heilige ſteht beinahe in der Mitte des Bildes, etwas nach Rechts gewandt iſt ſie eben beſchäftigt, den Kopf eines Knaben zu verbinden, der mit ſchmuzigen Lumpen bedeckt, halb in die Kniee geſunken, mit gefalteten Händen und geſenktem Haupte vor ihr ſteht; man ſieht ihn ordentlich theils vor Schmerz, theils aus Ehrfurcht vor der Königin und vor Elend mit den Knieen ſchlottern, während ſein Geſicht den ungeduldigen Schmerz eines ungezogenen Jungen ausdrückt, der aus Reſpekt mit großer Mühe ſeine Ungeduld zurückhält. Der Königin folgen einige reichgekleidete Dienerinnen, davon eine ein ſilbernes Becken hält; eine andere reicht der Königin Salben und Verbindungszeug hin. Auf den Stufen ſizt rechts in der Ecke eine alte Bettlerin, welche die Hände bittend nach der Heiligen ausſtreckt, und auf der andern Seite ein Mann, der von ſeinem wundeneiterigen Fuße die ſchmuzigen Lumpen losgewickelt hat, und wartet, bis an ihn die Reihe kommt, verbunden zu werden. All dieſe Dinge, der eiternde Ausſchlag auf dem Kopfe des Knaben, die durch Schmuz und Ungeziefer ſich losſchälende

Haut, der Ausdruck des Elends und der Demuth in den Gesichtern ist mit einer Eckel erregenden Wahrheit dargestellt, so daß dies Gemälde zartfühlende Seelen ebenso gut zum Erbrechen bringen dürfte, als eine wirkliche Hospitalscene. Die treue Nachahmung der Natur im Ganzen und Einzelnen, die Respirabilität der Luft in dem Bilde kann nicht weiter gebracht werden, und es ist so wahr, daß es, obwohl es über das Gebiet des Schönen hinausgeht, eigentlich aus der Gerichtsbarkeit der Kunst und des Schönen heraustritt, und wir nicht das Recht haben, das Eckelhafte des Gegenstandes zu tadeln. Die hohe, zu Grunde liegende Idee, die Milde und Schönheit in dem Gesichte der königlichen Heiligen versöhnen, und das Gefühlvolle, Naive und Innige, welchem er hier wie in andern Bildern das Charakteristische unterordnet, sichert ihn bei der unmittelbaren Auffassung der Natur vor dem Irrwege, ins Gemeine und Bedeutungslose zu gerathen. Er bleibt immer dem Edeln treu und gibt das Anmuthige und Liebliche in seltener Reinheit. Anmuth der Natur heißt seine eigentliche Sphäre, nicht die Grazie des Idealen. Nicht so fast das innere Leben der Seele, sondern das auf der Oberfläche Gegebene weiß er ins klarste, vollste Licht zu sezen und in demselben darzustellen, obwohl er in manchen seiner Bilder tiefe Einsicht in die innern Zustände des menschlichen Herzens verräth, und die Leidenschaften und Tugenden desselben treffend zu schildern versteht. Man betrachte einmal in der Pinakothek zu München seine zwei Bettlerjungen, von denen der eine eine Traube ißt, der andere eine Melone; seine würfelspielenden Gassenjungen, ein auf einem Steine sizendes Mädchen, das Geld zählt, und sage, ob sie nicht mit unübertrefflicher Wahrheit dargestellt, wahre Muster einer vernachläßigten Erziehung sind. Es sind aber nicht blos Gassen- und Bettlerjungen dargestellt; je länger man diese Gestalten betrachtet, desto mehr sprechen sie an, desto anmuthiger erscheinen sie. Unter den zerrissenen Kleidern wohnt Zufriedenheit und ausgelassene Freude, und das verleiht diesen Bildern einen höhern Werth. Man betrachte aber auch die Schulter des Gichtbrüchigen, den der heilige Franziskus heilt, seine dem Abraham erscheinenden Engel, die Köpfe von Christus, Moses, jene Mütter auf seinem Bilde

„Moſes", wie ſie ihren Kindern Waſſer zu trinken geben, und dieſe ſich ängſtlich das Gefäß von den Lippen reißen, als wenn das Waſſer nicht ausreichen würde, um ihren Durſt zu ſtillen; man betrachte die Glückſeligkeit Derjenigen, welche zum Trinken gelangen, und die ängſtliche Gier, womit die Vordern ſchöpfen, und die Ungeduld, womit die Hintern ſich herandrängen, und ſage, ob hier blos die Natur unübertrefflich dargeſtellt ſei, ob Murillos großes Verdienſt blos im Kolorit beſtehe, ob er ſich nicht auch als Anatomen zeige, der die genaueſte Kenntniß des menſchlichen Körpers beſizt, ob er nicht neben der ſtrengſten Beobachtung der Regeln der Kompoſition, Perſpektive, Optik auch die Seelenzuſtände auf eine frappante, wunderbare Weiſe darzuſtellen verſteht, und tiefe Einſicht in das Seelenleben der Menſchen verräth. Murillos hoher Werth beſteht nicht allein in der Geſchicklichkeit, mit der er die ſtarken Gegenſäze von Licht und Schatten zur ſchönſten Harmonie verſchmolz, die ſeinen Bildern einen faſt bezaubernden Charakter verleiht; nicht die richtige Zeichnung iſt es, dieſe iſt hie und da ſogar vernachläßigt; auch nicht die Idealität der Formen, was ihn zum Liebling der großen Menge macht, ſondern neben der treuen Auffaſſung der Natur ſind es ſeine reiche Phantaſie und ſein inniges Gefühl, wodurch ſeine Darſtellungen dem Beſchauer ſo zuſagen. Am liebſten wählte er daher religiöſe Gegenſtände, in welchen der katholiſche Spanier die Befriedigung ſeiner glühenden Schwärmerei wiederfand, z. B. die Andacht des heiligen Franziskus, die Leiden und das Marterthum des heiligen Andreas; der heilige Bernhard, Auguſtinus, Franz von Aſſiſi, Magdalena, die Anbetung der Hirten und dergleichen. Er iſt alſo nicht blos ausgezeichnet in der Darſtellung der niedrigen und gemeinen Erſcheinungen des Lebens, ſondern noch viel mehr durch die Darſtellungen der ſüßeſten Holdſeligkeit und Anmuth und den Ausdruck der begeiſterten, ſich völlig hingebenden religiöſen Schwärmerei. Oft ſind dieſe Elemente auf einem und demſelben Bilde vereinigt, z. B. in ſeiner „Mariä Empfängniß". Man kann nicht leicht Etwas Friſcheres, Reizenderes ſehen, als jene geflügelten Köpfe, die wie Wolken in der Luft flattern. Die meiſten dieſer Engelsköpfe gefallen durch die naive Einfachheit des Ausdrucks, durch

die Natürlichkeit der Stellungen, beſonders aber durch den geheimnißvollen Zauber, den Murillo über dieſe Erſcheinungen der andern Welt verbreitet hat. Nichts ſezt dieſen Künſtler in Verlegenheit; düſtere Gegenſtände, Thier- und Fruchtſtücke, Landſchaften, Heiligenbilder, religiöſe Darſtellungen — er iſt überall zu Haus und mit Allem vertraut. Das Madrider Muſeum kann von dem unerſchöpflichen Talente Murillos eine richtige Vorſtellung geben, denn dort ſind ſeine größten Meiſterwerke aufbewahrt. Dieſe ſind ſo zahlreich und mannigfaltig, daß es vergebliche Mühe wäre, all die einzelnen Schönheiten derſelben zu analyſiren. Im Allgemeinen läßt ſich von ſeinen Werken ſagen, daß dieſelben eine freie, kräftige Manier charakteriſirt, die einen ſichern Eindruck auf den Beſchauer hervorzubringen trachtet, indem ſie die Wirkungen der Diſtanz, der Luft, Strahlenbrechung, und wenn es der Gegenſtand verlangt, ſelbſt die Wirkung der Dünſte und Staubwolken berechnet, ſo daß ſie die feinſten und flüchtigſten Nüancen der Atmoſphäre wiedergibt. In der Kompoſition machen ſich Einheit der Handlung, der Zeit, des Ortes, geeignete Wahl des Koſtüms und umſichtige Sparſamkeit bei der Vertheilung des Gegenſtandes bemerkbar. Die Hauptperſonen treten beſtimmt hervor und die Nebenfiguren ſchließen ſich in glücklicher Gruppirung an. Eigenthümlich ſind dieſem Meiſter, wie der Schule von Sevilla überhaupt, ein ſanftes, anmuthiges, warmes Kolorit, bewunderungswürdige Lufteffekte, genaue Perſpektive und ſeltene Vollendung in der Ausführung der Draperie. Dieſe techniſchen Vorzüge erwarb ſich Murillo unter der Leitung des Velasquez hauptſächlich durch tüchtiges Studium der bedeutendſten italieniſchen und niederländiſchen Meiſter. Beſonders ſcheinen van Dyck und Spagnoletto den tiefſten Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Auch Raphaels Einfluß iſt in ſeinen Werken nicht zu verkennen; deſſen berühmte Gemälde wurden eben damals nebſt andern Kunſtwerken durch den kunſtliebenden König Philipp IV. im Eskurial geſammelt. Daß die „Perle von Raphael" ihm bei der lieblichen Madonna in der herzoglich Leuchtenbergiſchen Galerie zu München als Vorbild diente, wird wohl nicht zu verkennen ſein. Murillo ahmte übrigens die berühmteſten Meiſter durchaus nicht eklektiſch nach, was gewöhnlich

ohne inneres Leben zu geſchehen pflegt, und lebloſe Gebilde erzeugt, ſondern er bewahrte ſeine Individualität und wußte die verſchiedenen Vorzüge der Schulen, welche ſehr geeignet waren, ſeinen lebendigen, feurigen Geiſt zu erfaſſen, zu wecken und zu bilden, zur concreten, lebendigen Einheit zu verbinden. —

Mit Murillo hat die chriſtliche Malerei in Spanien ihre höchſte Entwicklung und Blüthe erreicht. Dieſe Glanzperiode der Kunſt trat im 17. Jahrhunderte ein, nachdem das ganze Volk vom chriſtlichen Geiſte durchdrungen war, und die tüchtigen Studien der italieniſchen und deutſchen Meiſter, von denen mehrere ſelbſt nach Spanien kamen und einen ſehr wohlthätigen Einfluß auf die dortigen Künſtler ausübten, für die künſtleriſche Kraft eine ſichere Grundlage geboten hatten. Die ſpaniſche Malerei iſt daher eine ſpezifiſch kirchliche oder katholiſche; die größten Maler befaßten ſich faſt mit lauter kirchlichen, chriſtlichen Gegenſtänden, ſelten oder gar nicht mit antiken Darſtellungen. Damit verbanden ſie eine friſche, freie, lebendige Auffaſſung des Lebens, und der herrlichen, ſie umgebenden Natur. Wir können ſagen, durch eine glückliche Verbindung des Realismus mit dem chriſtlichen Spiritualismus hat die chriſtliche Malerei in Spanien ihre höchſte Blüthe und Stufe erreicht. Die Kunſt mußte aber in dem Maaße zerfallen, als das kirchliche Bewußtſeyn und der chriſtliche Geiſt aus dieſer Nation ſchwanden, und die religiöſe Begeiſterung von den materiellen Intereſſen verdrängt wurde. Dies war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Fall. In Folge der Entdeckung Amerika's, des dadurch entſtandenen Wohlſtandes, in Folge der großen Blüthe des Staates durch Induſtrie, Schifffahrt, Handel und Kolonien war der Blick eines großen Theils der Nation zu ſehr auf die weltlichen Intereſſen gerichtet worden, allmählig wurde die materialiſtiſche Richtung die vorherrſchende, und nicht ohne Grund nennt man das 17. Jahrhundert auch die Zeit des Merkantilſyſtems. Die Wirkungen dieſes Strebens nach irdiſchem Gewinn, Reichthum und Glanz auf die Kunſt konnten nicht ausbleiben. Die religiöſe Begeiſterung verſchwand und die Kunſt ſtrebte ebenfalls nach Gewinn; die Künſtler ſahen nicht mehr ſo faſt auf eigentlichen Kunſtwerth, und ſtrebten nicht nach hoher Vollendung ihrer Werke, ſie verfielen

in Schnellmalerei und geiſtloſen Eklektizismus. In Madrid und Valencia traten zwar noch einige namhafte Künſtler auf, wie Bartolome Carducho, Triſtan, Escalante, Coello, Ribalta und Palomino; eigentliche Schulen in unſerm Sinne beſtanden aber nicht mehr; dieſe Künſtler waren mehr oder weniger Eklektiker, und ſuchten durch Aneignung der Vorzüge der italieniſchen Meiſter, und beſonders durch zarte Ausbildung des Kolorits nach Art der venetianiſchen Schule zu glänzen und ihre Bilder anziehend zu machen.

Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts gewinnen daher die Beſtrebungen der ſpaniſchen Kunſt ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmäßige Schnellmalerei war das Hauptziel, nach dem die ſpaniſchen Künſtler dieſer Zeit ſtrebten. Sehr verderblich wirkte auf ſie auch das Beiſpiel des Italieners Luca Giordano ein, der in den lezten Jahren dieſes Jahrhunderts nach Spanien kam und durch ſeine glänzende, nur auf Effekt berechnete Manier Alles zur Nachahmung hinriß. Im 18. Jahrhundert trat Mengs auf und ſuchte durch Empfehlung des Studiums der Antike dem Mechanismus und der Oberflächlichkeit entgegen zu arbeiten, aber ſeine eklektiſche Richtung war nicht im Stande, der ſpaniſchen Kunſt neues Leben einzuhauchen und zu neuer Blüthe zu verhelfen. Die ſpaniſchen Ueberſezungen der irreligiöſen, materialiſtiſchen Schriften der Franzoſen mußten ebenfalls ihre Früchte tragen. Der Liberalismus und Unglaube erhob immer ſtolzer ſein Haupt; der kirchliche Glaube und das Chriſtenthum wurden vielfach verachtet und verſpottet, und dieſer böſe Geiſt machte ſeiner Wuth in Zerſtörung von Klöſtern und Ermordung von Prieſtern und Mönchen Luft. Im 19. Jahrhundert ſehen wir Spanien von Kämpfen zerriſſen, das Nationalbewußtſeyn von Tag zu Tag daſelbſt ſchwinden, die kirchlichen Verhältniſſe immer trüber ſich geſtalten. Endlich ſtürzte Ferdinand VII., nachdem das Land ſchon durch den ſpaniſchen Erbfolgekrieg, durch die Dynaſtie der Bourbonen und die Napoleoniſchen Kriege ſehr erſchöpft war, das durch Parteiwuth zerriſſene Land durch Aufhebung des ſaliſchen Geſezes in einen neuen Kampf, durch den das einſt ſo herrliche und glückliche Spanien in furchtbarem Bürgerkriege verheert wurde. Daß die chriſtliche Kunſt unter

solchen traurigen Verhältnissen keine gute Pflege fand und tief sinken mußte, werden wir begreiflich finden. Soll sie aber in diesem Lande zu neuer Blüthe gelangen, so muß vor Allem das ausgestreute Gift des Unglaubens weggeschafft, und das gesunkene Nationalbewußtsein wieder gehoben werden. Dies wird aber nur der mächtige, neubelebende Geist des Christenthums und die Kirche, in welcher derselbe lebt, zu Stande bringen können. —

F.

Christliche Malerei in Frankreich.

In den frühern Jahrhunderten des Mittelalters durchlief die christliche Malerei in Frankreich fast denselben Entwicklungsgang, wie die Malerei in Deutschland. Einen bedeutsamen Aufschwung nahm besonders zur Zeit der Karolinger die Miniaturmalerei, welche sehr häufig zur Bücherzierde angewandt wurde. Zahlreiche Denkmäler dieser Kunstgattung finden sich aus dieser Zeit und den folgenden Jahrhunderten auf der Bibliothek zu Paris; sie tragen meistens den Stempel des byzantinischen Styls. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts herrscht in ihnen der germanische Styl vor. Es fehlt ihnen zwar die höhere künstlerische Ausbildung, sie sind aber doch meistens mit einer eigenthümlichen Zierlichkeit ausgeführt. Der Erwähnung werth sind aus dieser Zeit die Bilder eines dreibändigen Werkes in der Pariser Bibliothek, welches das Leben des heiligen Dionysius enthält. Seit Klemens V. residirten die Päbste 70 Jahre zu Avignon, und ihr Aufenthalt zog viele nicht unbedeutende Künstler an den päbstlichen Hof. Die Folge war, daß die Kunst, welche bisher, wenn auch im Allgemeinen etwas steif und unbeholfen, doch natur- und volksgemäß war, zu sehr von dem italienischen Geschmacke beherrscht wurde. Hauptsächlich waren es der König Karl V., der Herzog Johann von Berry, Philipp der Kühne, Herzog von Burgund, und Franz I., welche der französischen Kunst eine ganz andere Richtung gaben. Sie rißen dieselbe aus den Fugen der Nationalität, indem sie die italienische Kunst nach Frankreich zu

verpflanzen bemüht waren. Nach und nach wurde der Einfluß der italieniſchen Malerei auf die franzöſiſche ſo überwiegend, daß ſie zulezt die unabhängige und ſelbſtſtändige Entwicklung der eigenthümlichen nationalen Geiſtesart in der Kunſt unterbrach, ja die franzöſiſche Kunſt noch heutzutage in ihrer organiſchen, volksthümlichen Ausbildung ſtört. Selbſt die ausgezeichneten franzöſiſchen Künſtler der damaligen Zeit, Goujon, Pilon, Delorme, Couſin, hatten nichts Angelegentlicheres zu thun, als bei den Italienern in die Schule zu gehen, und ſich ihren Styl und ihre Manier anzueignen. Franz I., dieſer große Kunſtfreund, beſchäftigte meiſt italieniſche Künſtler und berief ſie aus Italien, wie z. B. den Leonardo da Vinci, der in Frankreich ſein Leben beſchloß, und Andrea del Sarto. Dieſer italieniſche Geſchmack blieb bis auf Ludwig XIV. in Frankreich der vorherrſchende. Wir müſſen hier freilich bemerken, daß die Franzoſen ein reflektirendes, abſtrahirendes Volk ſind, und daß dieſer Trieb zum abſtrakten, formell konſequenten Handeln und Denken ſich nicht gut mit der Poeſie, Malerei und der Kunſt überhaupt verträgt. Dies mag denn auch Kunſtfreunde, wie Franz I., veranlaßt haben, italieniſche Meiſter in das Land zu rufen, durch ſie die einheimiſchen Künſtler anzuregen und zu begeiſtern und die Kunſt zu fördern. Die ganze Schule von Fontainebleau, welche in der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blühte, und den Mittelpunkt der Kunſtbeſtrebungen dieſer Zeit ausmachte, iſt im Grunde genommen, nichts als eine italieniſche Kolonie in fremdem Lande, wo die ſpätern franzöſiſchen Künſtler ihre erſte Bildung empfingen. Selbſt Corneille, Clouet, Couſin und Freminet, welche eine ziemliche Selbſtſtändigkeit in ihren Werken verrathen, waren von italieniſchem Einfluſſe nicht frei. Nur zwei Künſtler aus dem Ende des 16ten und Anfange des 17. Jahrhunderts ſtehen den Italienern in eigenthümlicher Selbſtſtändigkeit und Abgeſchloſſenheit gegenüber, Simon Vouet und Nikolaus Pouſſin.

Simon Vouet wurde im Jahre 1582 zu Paris geboren, kam in früher Jugend nach London und malte daſelbſt mehrere Porträts, welche großen Beifall fanden. Später begab er ſich nach Venedig und ſuchte ſich die Färbung dieſer Schule anzueignen.

Dies gelang ihm auch wirklich dergestalt, daß seine Werke nicht selten für die des Paul Veroneſe gehalten wurden. Im Jahre 1614 ging er nach Rom und ſtudirte mit großem Fleiße die Werke Michelangelos und Caravaggios, ohne jedoch die Gründlichkeit der Zeichnung und die ſtrenge Charakteriſtik dieſer Meiſter zu erreichen. Er begnügte ſich, mit ungemeiner Leichtigkeit ſchöne Maſſen hinzuzaubern, und durch einen gewiſſen Nimbus das Auge zu beſtechen, welches aber bei näherer Betrachtung bald die Täuſchung entdeckte. Immerhin iſt er eine neue Erſcheinung unter den franzöſiſchen Künſtlern, und iſt derjenige unter ihnen, der ſich nicht blos mit einem mechaniſchen Nachbilden der italieniſchen Muſter begnügte, ſondern mit Energie ein anerkennenswerthes Streben nach Selbſtſtändigkeit in der franzöſiſchen Kunſt eingeleitet hat. Dies Verdienſt gebührt ihm vom hiſtoriſchen Standpunkte aus, abgeſehen von den Mängeln, welche ſeinen Zeitgenoſſen in noch höherm Grade als ihm anklebten, da ſie die Zeichnung ſehr vernachläßigten, die Natur unberückſichtigt ließen und ihren Bildern häufig ſelbſt in der Färbung Kraft und Harmonie fehlen. Zu ſeinen Hauptwerken gehören: „ſeine Verſuchung des heiligen Antonius, die Marter des heiligen Euſtachius, eine Madonna als Beſchützerin des Jeſuitenordens und ein in Dresden befindliches großes Bild, das den heiligen Ludwig darſtellt, wie ein ſchwebender Engel eine Lorbeerkrone über ſeinem Haupte hält.“ In Folge der vielen Aufträge, womit ihn Kirchen, Klöſter, der Adel und beſonders der Kardinal Richelieu überhäuften, ſank er endlich zu einem manierirten Schnellmaler herab, der zuletzt nur mehr Skizzen entwarf, welche er durch ſeine Schüler, unter denen le Brun, Euſtache le Sueur, Mignard und Perrier ſich befanden, ausführen ließ. Im Jahre 1641 ſtarb er in ſeiner Vaterſtadt. —

Der Zweite, welcher eine Ausnahme von dem allgemeinen Streben der Zeit machte, iſt Nikolaus Pouſſin (1594—1665). Seinen erſten Unterricht genoß er bei Varin; in ſeinem achtzehnten Jahre ging er nach Paris und beſuchte die Schulen von Jouvenet, Elle und l'Allemand, gewann aber wenig Nuzen aus ihrem Unterricht und zog es vor, nach Raphael und Giulio Romano zu zeichnen. Auch mit dem Malen machte er den

Anfang und fertigte für die Jesuitenschüler zu Lyon in acht Tagen sechs Bilder mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Ignatius und Franz Xaver. Im Jahre 1624 begab er sich mit Marino nach Rom, vollendete daselbst seine Studien und hielt sich dort den größten Theil seines Lebens auf. Die klassische Welt des Alterthums wirkte mächtig auf seinen Sinn; er gab sich daher fast ausschließlich dem Studium der Antike hin, und dies begründete hauptsächlich die Entwicklung seines Styls. Auch seine Zeitgenossen vernachläßigten dieses Studium nicht, aber sie betrachteten es mehr als eines der verschiedenartigen Mittel zur freiern, künstlerischen Ausbildung. Poussin dagegen drang tiefer in den Geist des Alterthums ein und suchte aus dieser tiefern Anschauung und Erfassung der antiken Welt seine Werke zu bilden. Die Handlung spricht sich daher klar in seinen Bildern aus; es herrscht in ihnen eine geistreich dramatische Entwicklung der dargestellten Vorgänge, die alle Personen ins Interesse der Handlung verflicht. Alles Müßige einer leeren Schaustellung ist vermieden. Sein tiefer Geist hat den Gegenstand nach allen Seiten durchdrungen, und die Folge davon ist eine überraschende Naturwahrheit in seinen Darstellungen. Man bemerkt aber in seinen Werken zu sehr den Prunk mit antiquarischer Gelehrsamkeit und die einseitige, kalte Verstandesthätigkeit, fühlt sich nicht angezogen, sondern bleibt kalt und vermißt unbefangenes, naives Gefühl, das durch sein Gelehrtthun fast ganz verdrängt wird. Besonders störend wirkt die Nachahmung der Antike und dies Gelehrtthun in Darstellungen der heiligen Geschichte, in welchen er der nüchternen historischen Wahrheit oft jene höhere, innere Wahrheit zum Opfer bringt, die auf dem Boden der Tradition beruht. Die Köpfe seiner Heiligen sind kalt nach dem antiken Schema und schwächen das Interesse. Er wurde bei seinen Lebzeiten weit mehr in Italien als in Frankreich geschäzt, wo seine Werke zu ernst und geistreich erschienen und die Sinne zu wenig befriedigten. Mit Rücksicht auf seine Zeit sind aber seine Vorzüge und Verdienste nicht gering anzuschlagen; namentlich ist er als Vorläufer jener Künstler zu betrachten, welche im 18. Jahrhundert mit Entschiedenheit die Bahn des klassischen Alterthums einschlugen. Eine hohe Stelle nimmt er auch im Fache der

Landschaft ein. Waagen erkennt seinen hochpoetischen Sinn in Auffassung der Landschaft an und sagt, daß ihm idyllische, bald ruhige, bald leise, wehmüthige Beziehungen menschlicher Figuren am besten gelungen seien. Seine bedeutendste Arbeit sind acht Cartons mit Darstellungen aus dem alten Testamente als Vorbilder zu Tapeten. Für den Kardinal Richelieu malte er „den Moses im feurigen Busche", und für die Kapelle des Schlosses St. Germain „das heilige Abendmahl". Seine meisten Bilder entstanden zu Rom, wo er vom Jahre 1643 ununterbrochen bis zu seinem Tode arbeitete, und in Zurückgezogenheit und Stille lebte; dieselben sind aber in verschiedenen Galerien zerstreut. In München sind fünf Gemälde, die zu seinen schönsten gehören, zu sehen, nemlich: „die Anbetung der Hirten, die Grablegung Christi, der heilige Norbert, wie er von Maria das Ordenskleid empfängt, und das Porträt des Künstlers." All diese Bilder zeichnen sich besonders durch die Tiefe des Ausdrucks aus. In der Galerie des Louvre zu Paris befinden sich meist antike Gegenstände von seiner Hand. —

Der bedeutendste von Vouets Schülern ist Eustache le Sueur (1617—1655). Unter der Leitung seines Meisters machte er große Fortschritte, bildete sich aber nicht nach dem Style desselben, und erreichte daher auch dessen Selbstständigkeit nicht. Auch dem Poussin steht er an Geist und energischer Auffassung und Darstellung des Lebens nach. Dagegen spricht sich in seinen Bildern der edle Raphael'sche Schönheitssinn, eine milde, eigenthümlich liebenswürdige Gemüthsstimmung aus, und dadurch wirken dieselben viel anziehender, als die würdigsten Leistungen der französischen Schule. Nach Italien selbst kam er nie, wurde aber schon frühzeitig mit den in Frankreich befindlichen Kompositionen der bedeutendsten italienischen Meister, besonders mit den Werken Raphaels, welche ihn lebhaft ergriffen, bekannt. Jene edle, reine Schönheit, welche in seinen Werken an Raphael erinnert, und das innerliche Leben in seinen Gestalten machen ihn zu einem der liebenswürdigsten französischen Maler, und erwarben ihm den Ehrentitel „französischer Raphael". Sein Hauptwerk sind die Gemälde aus dem Leben des heiligen im Museum zu Paris. Beim Anblick derselben soll sogar

ſein größter Feind, der im Verdachte ſteht, den le Sueur aus Eiferſucht vergiftet zu haben, le Brun, ausgerufen haben: „Wie ſchön, wie wohlbedacht, wie bewunderungswürdig!“ Die Tiefe ſeines Gemüths offenbart ſich auch in ſeiner „Magdalena in Betrachtung“ in der Galerie zu Schleißheim, in der „Predigt des Apoſtels Paulus zu Epheſus“ im Muſeum des Louvre, und am meiſten in ſeinem „heiligen Biſchof Martin von Tours, der die heilige Meſſe lieſt“. Während der heiligen Handlung erhebt ſich eine feurige Kugel über ſeinem Haupte, welche von drei Mönchen, einem Prieſter und einer heiligen Jungfrau geſehen wird. —

Den größten Einfluß auf die Richtung der franzöſiſchen Malerei übte der Nebenbuhler le Sueurs, Charles le Brun, aus (1619—1690). Er war ebenfalls ein Schüler Vouets, ſtudirte in Fontainebleau die italieniſchen Vorbilder und die Antike, kam ſpäter ſelbſt nach Italien und ahmte beſonders den Raphael und die Caracci nach. Er war ein Mann von großem Talent, reicher Phantaſie und leichter Darſtellungsgabe. Er hatte die künſtleriſchen Unternehmungen Ludwigs XIV. zu leiten, und beherrſchte die Kunſt mit demſelben Despotismus, wie jener den Staat. „L'état c'est moi“ war das Princip Ludwigs XIV. Nicht das Wohl des Staats, die Ehre Gottes, oder irgend eine höhere Idee leitete ihn bei all ſeinen Unternehmungen und Handlungen. Er glaubte, er ſei nicht wegen des Staates, ſondern der Staat ſei ſeinetwegen da. Alles mußte daher zur Verherrlichung ſeines abſoluten Ichs beitragen. Nicht blos berühmte Miniſter, wie Mazarin, Colbert und Louvais, nicht blos ausgezeichnete Feldherrn wie Condé, Turenne, Luxembourg, Catinat, Vandôme, auch die Kunſt und Wiſſenſchaft ſollte ſeinen Namen und ſeine Regierung verherrlichen und unſterblich machen. Kein Mittel durfte unterlaſſen werden, um den äußern Glanz zu erhöhen. Es genügte ihm nicht, daß Dichter wie Corneille, Racine, Molière, Bayle, Boileau, Kanzelredner wie Bourdaloue, Boſſuet, Saurin und Maſſillon den Ruhm ſeiner Regierung vergrößerten und ſeine Zeit das goldene Zeitalter der franzöſiſchen Literatur und Sprache genannt wurde; auch die Kunſt ſollte unabhängig von fremdem Einfluß daſtehen und die Größe ſeines Namens erhöhen. Es wurde zu dem Zwecke im Jahre 1648 eine Akademie der

Künſte von ihm gegründet, und von da an datirt die eigentliche franzöſiſche Schule. Die Kunſt wurde dadurch in die komplizirte Verwaltungsmaſchine des abſoluten Königthums und ſeinen geiſtloſen Mechanismus hineingezogen und zur Funktion eines höchſt untergeordneten Organs herabgewürdigt. Dieſe Akademie, in welcher den Künſtlern eine beſtimmte Richtung gegeben wurde, hat der Kunſt weit mehr geſchadet als genüzt. Ein wahres Zwangsſyſtem herrſchte daſelbſt. Der Hof ließ kein tiefes, individuelles Gefühl, und die Akademie oder ihr Haupt le Brun kein ſelbſtſtändiges, aus ſich ſelbſt gebildetes Talent aufkommen. Der Geiſt entwich ſo nach und nach, und nur eine todte, künſtleriſche Form blieb zurück. Die Kunſt verlor jede religiöſe und volksthümliche Bedeutung und diente fortan nur mehr dem Luxus und den Launen der Großen und Mächtigen. Am deutlichſten zeigt ſich dies in den Werken le Bruns. Die Darſtellungen, welche zu ſeinen beſten und umfaſſendſten gehören, z. B. die Alexanders-Schlachten (Alexanders Einzug in Babylon, die Schlacht bei Arbela, der Uebergang über den Granikus, Niederlage des Porus), ſeine Geſchichte der ehernen Schlange, ſeine heilige Magdalena und die Marter des heiligen Stephanus haben ein pomphaft dekoratives Gepräge, entbehren des Geiſtes, des tiefern Gefühls und der Klarheit, und dienen nur dazu, jene theatraliſche, für die Epoche der damaligen franzöſiſchen Geſchichte ſo charakteriſtiſche Scheingröße zur künſtleriſchen Ausbildung zu bringen. Häufig kehren daher in le Bruns und anderer Künſtler Werken ſtereotyp gewordene Gebärden wieder; ſie fallen in Allgemeinheit, Einförmigkeit, Leere und theatraliſche Uebertreibung. Von le Brun bis David und Delaroche hat die franzöſiſche Schule keinen entſchiedenen Originalcharakter mehr aufzuweiſen. Wie unter Franz I. die Florentiner und Sieneſer aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ſo wurden von nun an die ſpätern Venetianer, die Bologneſer Caracci und die Neapolitaner zu Vorbildern genommen. Ein höchſt ſeichter Eklektizismus trat ein, welcher die verſchiedenen Theile der Kunſt, Zeichnung, Kompoſition, Färbung, Geſammthaltung zwar in einem achtbaren Grade vereinigte, aber keinen derſelben zur höchſten Vollkommenheit ſteigerte. Im 18. Jahrhundert ließen ſich die franzöſiſchen

Maler immer mehr durch den verdorbenen Hof, Weiber, Paris und die Akademie beherrſchen. Die Kunſt verfiel ins Abgeſchmackte, Süßliche und ſank ſogar zur Dienerin aller frivolen Tendenzen der Zeit herab. Natürlich mußte ſo die franzöſiſche Schule der kläglichſten Ausartung und dem tiefſten Verfall entgegengehen. Schon die Politik Ludwigs XIV. kann, wer möchte dies beſtreiten? in keiner Weiſe eine chriſtliche genannt werden, und hat der innern moraliſchen und religiöſen Auflöſung des Reiches unter den ſchwächern Nachfolgern kräftig vorgearbeitet und dieſe ſelbſt eingeleitet. Die Gefahr der Vernichtung des chriſtlichen Glaubens und des gänzlichen Umſturzes von Kirche und Staat ward bei der Ausgelaſſenheit und Sittenloſigkeit des Hofes und der höhern Klaſſen und der ungläubigen Richtung der Encyklopädiſten immer drohender. Der antichriſtliche Deismus ging von England aus, wo Locke, Hume und Shaftesbury wirkten, kam von da nach Frankreich und fand einen ſehr fruchtbaren Boden. Montesquieu führte in ſeinen perſiſchen Briefen einen nach Frankreich gekommenen Perſer auf, der ſich über die kirchlichen Verhältniſſe ſpottend erklärte. Bayle ſpottete über die chriſtliche Religion und behauptete, daß die menſchliche Geſellſchaft auch ohne Religion wohl beſtehen könne. Der Wahlſpruch der Encyklopädiſten war: „Ecrasez l'infame!“ d. h.: vernichtet die chriſtliche Religion oder Kirche. Voltaire, Condorcet, d'Alembert, Helvetius, Diderot und Andere hatten ſich verſchworen, ihr Leben zum Sturze des Chriſtenthums und aller poſitiven Religionen anzuwenden. Diderot behauptete, daß erſt dann die guten, glücklichen Zeiten kommen werden, wenn der lezte König am Darme des lezten Pfaffen aufgehängt ſein werde. Wirkten die Encyklopädiſten mehr auf die höhern Klaſſen der Geſellſchaft, ſo ging das Beſtreben Rouſſeaus dahin, die niedern Schichten des Volkes zu entchriſtlichen und zu vergiften. Wundern wir uns darum nicht mehr, daß endlich die ſchreckliche Zeit der Revolution hereinbrach, alles Beſtehende in Kirche und Staat umſtürzte, das Königthum abgeſchafft, der unglückliche Ludwig XVI. und ſeine Gemahlin hingerichtet, die chriſtliche Religion durch den Willen des ſouveränen Volkes aufgehoben und eine Hure als Repräſentantin der Göttin der Vernunft auf einem Altare

verehrt wurde. Dieſer Umwälzung in Kirche und Staat entſprach auch eine Revolution auf dem Gebiete der Kunſt; ſie brach ebenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts aus; an der Spize ſtand Jacques Louis David (1748—1825). Seit Franz I. verließen die Künſtler in Frankreich immer mehr das religiöſe und nationale Element, welches die unerläßlichen Bedingungen des Gedeihens der Kunſt ſind; ſie ahmten zuerſt die Italiener eklektiſch nach und beſchäftigten ſich in der Zopf- und Perückenperiode des 18. Jahrhunderts faſt nur mit Porträt- und Genremalerei. Endlich ſuchte David dem traurigen Verfall der Kunſt dadurch zu begegnen und dieſelbe neuzubeleben, daß er die franzöſiſche Schule in die reine Bahn des klaſſiſchen Alterthums zurücklenkte. Als David auftrat, war das Streben allgemein, keine religiöſen Gegenſtände darzuſtellen; die Natur hatte man ebenfalls verlaſſen; der Geſchmack folgte keiner Regel, die Laune ſpielte die Hauptrolle. Sein Hauptſtreben ging deßhalb dahin, den ſchlechten Geſchmack zu verdrängen, der Malerei eine andere Richtung zu geben und eine neue Quelle zu zeigen, aus der die Künſtler fortan ſchöpfen ſollten. Er hatte ſchon in Rom großen Fleiß auf das Studium des klaſſiſchen Alterthums verwandt und ſichs zur Aufgabe gemacht, nach dem Beiſpiele der Alten durch eine freie und kräftige Nachahmung einer edeln, gewählten Natur ſeiner Kunſt Würde und Erhabenheit zu verleihen. Es war ihm beſonders daran gelegen, edle Charaktere und ſchöne Formen darzuſtellen. Jene glaubte er in der Geſchichte der Griechen und Römer, dieſe in ihren Bildwerken, die uns von ihnen übrig geblieben ſind, zu finden. Im Jahre 1780 trat er mit ſeinem „blinden Beliſar" hervor; der blinde Held ſizt am Eingange eines Thores und hat zwiſchen den Beinen einen Knaben, der einen Helm in die Höhe hält, um Almoſen zu empfangen. Noch größer wurde die Begeiſterung für David, als ſeine „Andromache, welche den Hektor beweint", der Eid der Horatier und Curiatier, Brutus nach der Hinrichtung ſeiner Söhne, Paris und Helena und der Tod des Sokrates" erſchienen. Beim Ausbruch der franzöſiſchen Revolution betheiligte er ſich aufs Eifrigſte daran, malte in den neunziger Jahren faſt Revolutionsſcenen, zum Beiſpiel den Tod Marats, und

übernahm die Dekorationen bei den großen Volksfesten. Nach dem Sturze Robespierres wurde er ins Gefängniß geworfen, und hier malte er seinen „Sabinerraub". Unter der Herrschaft Napoleons diente seine Hand der Verherrlichung dieses Gewaltigen, und dieser fühlte sich durch Gemälde wie seine Kaiserkrönung geschmeichelt, daß seine Thaten durch einen geschickten Maler der Nachwelt überliefert und gleichsam verewigt wurden. Er wurde daher erster Hofmaler des Kaisers und weihte fortan seine Kraft und Kunst den glorreichen Ereignissen des Reiches und des Kaisers. Nach dem Sturze Napoleons und der Rückkehr der Bourbonen wurde er verbannt und wählte Brüssel zu seinem Aufenthaltsorte, wo er auch sein Leben beschloß. Die Zahl seiner Schüler war groß; seine bedeutendsten waren Drouais, Girodet, Gerard, Fabre, Ingres, Drolling. David drang bei ihnen hauptsächlich auf strenge Zeichnung, empfahl ihnen die Nachahmung der Antike, das Studium des Nackten und genaue Beobachtung des Kostüms. Allein was wurde dadurch gewonnen? Man sehe die Werke Davids und der berühmtesten Klassiker an, welche Unfruchtbarkeit und frostige Kälte zeigt sich nicht in ihren immer wiederkehrenden griechischen und römischen Figuren, welche Einförmigkeit, welches deklamatorische Pathos! Ihre Bilder lassen kalt, sind frostig und ohne Naturwahrheit, nur auf theatralischen Effekt berechnet. Die Zeichnung in Davids Bildern ist zwar strengrichtig und sorgfältig durchgebildet, auch sein würdevoller Styl verdient alle Anerkennung; aber er begriff von der Antike nur die äußere, abgelebte Form, verkannte die lebendige Fülle und entwarf mit seinem abstrahirenden Verstande eine wahrhaft drakonische Gesezgebung für die Kunst. Ihm und seiner Schule war die schöne Form Alles; ihr Grundprincip, von dem sie ausgingen, war die Nachahmung der Antike; das Hauptziel, nach welchem sie strebten, dem abstrakten Begriff von Schönheit so nahe als möglich zu kommen; die Hauptsache war die Formgebung und Zeichnung. Die Grundsäze der David'schen Schule verbreiteten sich schnell in Frankreich, Spanien, in Italien und den Niederlanden, und fanden großen Anklang. Bei mehrern seiner Schüler artete aber das ausschließliche Studium der Antike in Fadheit, Ziererei und überladenen Puz aus; ihre Bilder sind

höchſt widerwärtig und nur darauf berechnet, den Sinnen zu ſchmeicheln. Das Theatraliſche und Uebertriebene in Stellung und Gebärden iſt überhaupt das charakteriſtiſche Merkmal dieſer Schule.

Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Um das manierirte, übertriebene, theatraliſche Weſen zu vermeiden und zu beſeitigen, wandte man ſich der Auffaſſung der unmittelbaren Natur zu, erſtrebte Wahrheit und Natürlichkeit und zeigte eine große Vorliebe für Behandlung mittelalterlicher Stoffe, welche die klaſſiſche Schule als barbariſchen Unfug verworfen hatte. Die Klaſſiker gaben daher ihren Gegnern den Namen „Romantiker". Richard und Delacroix wandten ſich den Verhältniſſen des Mittelalters zu und ſuchten das romantiſche Leben in anſprechenden Bildern zu veranſchaulichen. Auch Horace Vernet, der anfangs in der David'ſchen Richtung befangen war, kündigte allmählig dieſer Schule und der Herrſchaft der Antike den Gehorſam auf, bildete ſich einen neuen Styl, griff mit aller Schärfe ins Leben ein, und deßhalb erſcheinen ſeine Figuren individueller und charaktervoller, ergreifen das Gefühl und reißen den Beſchauer hin. Seine Richtung könnte man eine romantiſch-realiſtiſche nennen. Mit beſonderer Vorliebe kultivirte Delaroche das romantiſche Genre; dies zeigen ſeine Werke: „die Bartholomäusnacht, Cromwell, die Hinrichtung der Jeanne Gray," und andere. Auch Ingres ſuchte ſich durch tieferes Studium der großen italieniſchen Meiſter im Gegenſaz zur David'ſchen Richtung einen edlern Styl anzueignen. Ueberhaupt gibt es heutzutage wenige Maler mehr, welche nicht aus der David'ſchen Schule ausgetreten wären, und ſich der neuen romantiſchen Richtung angeſchloſſen haben. Bis zur Julirevolution lebten die Klaſſiker und Romantiker in friedlicher, brüderlicher Anarchie beiſammen. Seit dem Jahre 1830 aber neigt ſich die Kunſt entſchieden auf die romantiſche Seite. Manche Sanguiniker haben von dieſer Revolution eine plözliche Wiedergeburt der Kunſt erwartet, und geglaubt, ſie ſei ſchon da. Allein wahre Kunſtwerke hervorzubringen iſt weder die Revolution noch Reaktion im Stande. Wenn alle Principien mit einemmale umgekehrt werden, ſo kann nicht gleich auf der Stelle Etwas Vollendetes zum Vorſchein kommen. Das wahre Kunſtwerk

entſteht nicht in der Hize des Kampfes und nicht im blinden Eifer der Reaktion; es will und braucht Ruhe, eine ſtille Zeit der Betrachtung und Beſchauung, es gedeiht nur in einem ſtillen Gemüthe. Eine neue Richtung der Kunſt hat allerdings in Frankreich begonnen; ſie trägt aber mit Unrecht den Namen „die romantiſche". Die Romantiker gönnen zwar dem Mittelalter und ſeiner Geſchichte in ihren Werken eine Stelle und weichen hierin von den Klaſſikern weſentlich ab, welche alle Kunſttraditionen des Mittelalters unbedingt verachteten. Allein ihre Kenntniß des Mittelalters iſt zu beſchränkt und oberflächlich; andererſeits beachten ſie auch das klaſſiſche Alterthum, und das Mittelalter bildet nicht den ausſchließlichen oder nur überwiegenden Theil des geiſtigen Gebiets dieſer Schule, ſo daß ſich mit Recht darauf eine Benennung gründen ließe. Die jezige Schule verdient vielmehr die des äſthetiſchen Liberalismus genannt zu werden. Es wird kein gemeinſames Princip befolgt, es herrſcht keine geiſtige Einheit unter den Künſtlern, ſie ſind nur darin einig, daß ſie jede erkünſtelte, konventionelle, beſchränkende, formelle Einheit verwerfen. Jede Individualität darf ſich frei nach der Eigenthümlichkeit ihres Weſens entwickeln und ſich auf dem ganzen geiſtigen Gebiete der Zeit mit Willkür bewegen. Es iſt Jedem geſtattet, Vorgänge aus der heiligen oder Profangeſchichte, Allegorien, mythologiſche Gegenſtände, die gemeine Wirklichkeit und das Alltagsleben, kurz, Alles, was an Geſtalten, Körpern und Geiſtern, Begebenheiten und Anſichten zwiſchen Himmel und Erde vorhanden iſt, nach ſeiner Individualität aufzufaſſen, es nach Kräften zu bewältigen und künſtleriſch zu reproduciren. Jeder folgt ſeinem eigenen Zuge; Einige wollen Großartiges, was bleibenden Werth hat, ſchaffen; Viele arbeiten nur für die Wirkungen des Tages und verzichten auf dauernden, nachhaltigen Werth. Die Einen ſtudiren nach florentiniſchen, Andere nach venetianiſchen, wieder Andere nach römiſchen oder niederländiſchen Meiſtern; der Eine ſieht mehr auf correcte Zeichnung, ein Anderer auf ſchöne Haltung, ein Dritter auf glänzende Farben, ein Vierter nur auf den Effekt. Es herrſcht ein wahrer Wirrwarr, eine totale Anarchie, ein unſicheres Umhertappen in der Wahl und Ausführung der Gegenſtände. An die Heiligen

des Himmels, überhaupt an religiöse Gegenstände wagen sich nur Jene, welche des Absazes sicher sind. Die Kirche, von jeher die Mutter und Pflegerin der Kunst, ist arm und kann der Noth der Malerei nicht zu Hülfe kommen. Die Götter des Olymps und die alten Griechen und Römer erregen Langweile und Gähnen. Das 19. Jahrhundert, die Eisenbahn- und Dampfperiode eignet sich nicht zur Darstellung galanter Schäferscenen; diese paßten mehr für die Zopfperiode des vorigen Jahrhunderts. Ueberall in der ganzen äußern Erscheinung des Lebens bietet sich Nichts als Unnatur, Geschmacklosigkeit und Häßlichkeit, so daß der Maler von der ihn umgebenden Wirklichkeit absehen und aus seiner Phantasie schaffen muß. In den neuesten Tagen hat zwar die französische Kunst in manchen Zweigen, z. B. in der Landschaft, in Schlacht- und Seestücken, im Genre und Porträt, wenn auch nicht Grandioses, so doch immerhin leidlich Tüchtiges hervorgebracht. Dagegen sank die religiöse Malerei auf eine beklagenswerthe Weise immer tiefer, was zum Theil seinen Grund, wie schon angedeutet wurde, in der Verarmung der Kirche haben mag, welche die Kunst nicht unterstüzen kann. Der Hauptgrund aber liegt in den religiösen Verhältnissen Frankreichs. Die Regierung that in den vierziger Jahren Vieles, um die religiöse Malerei zu heben, und auch manche Privatpersonen ließen sichs angelegen sein, Altarblätter, Heiligenbilder und dergleichen fertigen zu lassen. Allein die Resultate waren nicht entsprechend, ja sind kaum der Erwähnung werth. Es fehlt den Künstlern der tiefere Sinn für die Bedeutung der kirchlichen Aufgaben und die religiöse Begeisterung, das Lebensprincip der Kunst. Die französischen Künstler participiren an den Gebrechen und Verhältnissen der Zeit und ihres Volkes, und können sich den Einflüssen des modernen Christenthums nicht entziehen. Die meisten von ihnen behandeln daher christliche Gegenstände in ihren Gemälden auf ähnliche Weise, wie die neuen Philosophen die christliche Religion in ihren Büchern. Das Christenthum ist für sie eine Art Mythologie geworden, welche der Kunst schon lange den Stoff zu symbolischen und allegorischen Darstellungen geliefert hat. Es zeigt sich zwar in neuester Zeit wieder etwas größerer religiöser Eifer unter den französischen Malern, und wenn er

andauert, wäre es nicht unmöglich, daß im Verfluß von wenigen Jahren die Bibel und christliche Legenden auf dieselbe Weise zum Lieblingstexte der französischen Kunst erhoben würden, wie vor einigen Decennien Homer und mythologische Fabeln.

Die jetzige religiöse Malerei in Frankreich ist ein wahres, ächtes Kind des herrschenden Zeitgeistes. Die modernen französischen Dichter sind großentheils lauter Neubekehrte. Sie haben die Eitelkeit und Trostlosigkeit einer ungläubigen Philosophie eingesehen und ihr den Abschied gegeben; sie seufzen, beten und schlagen an ihre Brust; ihr geistiges Leben ist eine fortwährende Buße und Kasteiung; sie bringen dem Herrn Lob- und Dankgesänge dar und singen fromme Lieder; sie erzittern bei den Schwingungen der Glocke, die zum Morgen- und Abendgebete läutet, und ihre Pulse schlagen stärker beim Anblick einer Dorfkirchthurmspize. Aber um ächte, wahre katholische Christen zu sein, fehlt ihnen Nichts als der fromme Glaube und seine Werke. Man nennt deßungeachtet ihre Poesie eine christliche; ob sie es wirklich ist, ist eine andere Frage. — Nächst diesen Dichtern machen auch die jungen Philosophen Anspruch aufs Christenthum, auch sie wollen christliche Philosophen sein. Sie theilen sich in mehrere Kategorien. Es gibt schlechtweg Mystiker, welche vermöge anhaltender Selbstbeschauung, wie die türkischen Mönche durch ewiges Anschauen ihrer Nasenspize, die Ueberzeugung gewonnen haben, daß ihr Inneres leer sei, und nun ihre Tage damit hinbringen, die dunkeln Tiefen ihrer leeren Seele zu ergründen. Alle irdischen Dinge, welche sie in diesen Abgrund werfen, zerrinnen wie im Fasse der Danaiden, woraus sie ganz einfach den Schluß ziehen, daß nur himmlische Gegenstände fähig sind, ihn auszufüllen. Die Anhänger dieser kontemplativen Sekte haben zwar religiöse Gesinnungen, aber keine Religion; sie träumen, zweifeln, räsonniren und mystifiziren, hüten sich aber, einen Schluß zu ziehen. Einige von diesen mystischen und mysteriösen Denkern verlieren über ihren Subtilitäten und Grübeleien den Verstand; die meisten jedoch befinden sich sehr wohl dabei. Den christlichen Mystikern gegenüber stehen die christlichen Politiker, welche in zwei abgesonderte Klassen zerfallen. Die Einen gehen davon aus, daß Christus den Menschen Freiheit, Gleichheit und

Bruderliebe gepredigt und für das Volk ſein Leben am Kreuze hingegeben hat; ſie betrachten den Erlöſer als den Vorläufer der franzöſiſchen Revolution, als den eigentlichen Gründer und Stifter des demokratiſchen Princips und der Volksſouveränität; ſie muthmaßen ſogar, daß Robespierre nichts weiter, als ein zweiter Heiland geweſen iſt, der dem erſten in jeder Hinſicht an die Seite geſtellt werden könne. Dieſe Einſchmuggelung und neue Begründung demokratiſcher Ideen auf Golgatha wollen ſie durch die ganze Geſchichte der katholiſchen Kirche beweiſen, welche, wie ſie ſagen, nichts als eine weitere Entwicklung derſelben Ideen iſt. Denn das Princip der katholiſchen Kirche ſei die unbedingte Gleichheit, das Mittel zur Erreichung derſelben die allgemeine Wahlfähigkeit und Wählbarkeit, der höchſte Zweck das Wohl Aller. Der Chorführer dieſer chriſtlichen Politiker iſt Buchez, welcher in der katholiſchen Religion eine neue Quelle des ſocialen Fortſchritts zu finden glaubt; man brauche, meint er, nur die Prieſter, die kirchlichen Dogmen und den äußern Kultus wegzulaſſen, ſo habe man aus der alten Religion eine ganz neue geſchaffen. Dieſe Art hiſtoriſch-politiſchen Chriſtenthums ſcheint an Bedeutung gewinnen zu wollen. Ein Ausfluß dieſer Ideen iſt offenbar jenes Gemälde, das den Heiland Arm in Arm mit der Freiheitsgöttin darſtellt; die Göttin trägt eine phrygiſche Müze und hält eine Weltkugel in der Hand, auf welche Chriſtus das Wort „fraternité“ eingräbt. — Eine lezte Klaſſe von neufranzöſiſchen Chriſten ſind die Chriſten aus Liebhaberei, oder nach der Mode. Das Chriſtenthum iſt ihnen lediglich nichts Anderes, als Geſchmacks- und Modeſache.

Wenn man nun bei derartigen Einflüſſen auf die Kunſt, die nun ein- für allemal nicht geleugnet werden können, in den Werken der neuern franzöſiſchen Maler ſtatt der Andacht und Unſchuld, ſtatt der Tiefe des Gemüths und der Frömmigkeit des Gefühls eine gewiſſe Gleichgültigkeit, ſtatt der religiöſen Begeiſterung und charakteriſtiſchen Individualiſirung der Geſtalten ein Uebertreiben der Affekte durch Verzerrung der Geſichter und geſpreizte Gebärden, und ſtatt tiefer Beſeelung der Köpfe, ſtatt der Reinheit und des Seelenadels eine gefällige, ſchwächliche Süßigkeit und flache Empfindelei wahrnimmt, wer möchte ſich

darüber wundern? Heinrich Scheffer zieht durch natürliche Einfalt und Milde in seinen Bildern an, aber auch ihm fehlt tiefe Empfindung und Wärme des Lebens. Es fehlt den im religiösen Fache arbeitenden Künstlern hauptsächlich das Durchdrungensein von der Wahrheit des Christenthums, das Leben und Weben im Geiste des Christenthums; das Christenthum hängt nur so zu sagen äußerlich an ihnen, und ist nicht in Blut und Leben übergegangen. Sie können daher nicht aus sich heraus Neues schaffen; ihr Sinn ist meistens nur auf Nachahmung, oder vielmehr auf geistlos manieristische Uebertreibung der in den Gemälden alter Meister vorgefundenen Motive gerichtet, und da sie hauptsächlich auf die Nachahmung der spätern italienischen Eklektiker, Naturalisten und Akademiker oder ihrer ältern einheimischen Meister ausgehen, die nicht frei von Affektirtheit sind, so arten sie bei dem Mangel an Naturgefühl und Farbensinn in seelen- und geschmacklose Effekt- und Dekorationsmaler aus, und erreichen den höchsten Grad von Willkür, Unwahrheit und Geziertheit. Den neuern französischen Malern fehlt der christliche Geist, und ihren Gemälden der rechte Ausdruck, die Seele. Man betrachte einmal Bilder von Boissy d'Anglas, de Pujol's Nehemias Rückkehr nach Jerusalem, die Gesandten Gottes von Broc, Heinrichs IV. Uebertritt zur katholischen Kirche von Rouget, und man wird zugestehen, daß diese Künstler mehr durch technische Ausführung und Vollendung den Sinnen gefallen, als zum Geist und Herzen sprechen wollen. Eine Regeneration der Kunst thut daher in Frankreich sehr Noth. Wir verstehen aber unter dieser Regeneration jene Wiedergeburt, die zu den unwandelbaren Principien zurückkehrt, die als göttliche Offenbarungen wie freundliche Sterne des Himmels ins menschliche Leben hereinleuchten. Wir sprechen nicht von einer Rückkehr in verschollene Jahrhunderte, die Zeit geht nicht zurück; nicht von der Rückkehr zum Leben einer begrabenen Generation, sondern von einer Rückkehr zu dem, was über allen Zeiten und Generationen liegt, was ewig, göttlich, unvergänglich, und eben darum das Richtmaaß aller Zeiten und Generationen ist. Diese Rückkehr ist das wahre Vorwärts im Aufwärts. Die christliche Religion, dieser unversiegbare Brunnen edler Begeisterung,

reicht dem Künstler und uns Allen die leitende Hand aus dem Labyrinthe der Zeit; sie erhebt uns zu jener klaren Weltanschauung, die unberührt von allen Stagnationen der Sündfluth das All ermißt, weil sie den Einen erkennt und das Einzelne durchdringt, weil sie vom Ganzen durchdrungen ist. Das ganze Universum ist dem christlichen Künstler eine Offenbarung des göttlichen Lebens, alles Sichtbare nur Wiederschein des Unsichtbaren, alle Erscheinungen der Natur und Geisterwelt nur Reflex der ewigen, göttlichen Ideen. Gott ist das Wesen aller Wesen, das Leben alles Lebens, der Urquell und Mittelpunkt alles Seins und Denkens, das unwandelbare Gesez aller Bewegung und Erscheinung. Alles ist von ihm, durch ihn, aus ihm, in ihm. Alles hat erst Bedeutung und wahres Sein, sofern es Ausdruck und Offenbarung des göttlichen Wesens ist.

G.

Restauration der christlichen Malerei in Deutschland im 19. Jahrhundert.

Ein flüchtiger Blick auf unsere moderne Literatur dürfte uns überzeugen, daß die Neigung im Allgemeinen sich bereits seit fünfzig Jahren dem Mittelalter zugewendet und ein bedeutender Umschwung stattgefunden hat. Diese Thatsache wird zum Theil schon bestätigt durch die seit jener Zeit erschienene, fast zahllose Menge von Ritterromanen und Ritterschauspielen, die sich auch einer besondern Gunst der Leserwelt zu erfreuen hatten. Unter unsern Schriftstellern waren es hauptsächlich Gerstenberg, Herder, Eschenburg, Göthe, Friedrich Müller, Hahn, Uhland, welche den Sinn für Romantik wieder weckten. Später traten Wackenröder, Tieck, Novalis und die beiden Schlegel auf und befestigten die bereits vorhandene Richtung. Der Grund hievon muß theils im deutschen Nationalcharakter, theils in den Zeitverhältnissen gesucht werden. Bei uns Deutschen ist das Gefühl vorherrschend; daher hat sich aus dem besonnenen Protestantismus frühe schon der Mystizismus entwickelt, und wir wollen in dieser

Hinsicht nur an Schurmann, Spener, Arndt und Zinzendorf erinnern. In unsern Tagen mußte dieser Mystizismus, die Richtung auf das Ueberirdische oder vielmehr die gänzliche Hingabe an die Welt des Ueberirdischen, Unsichtbaren, durch die Zeit befördert werden; denn sobald das poetische Element im Leben fehlt, muß die Kunst sich nothwendig an die Vergangenheit und die heiligen Traditionen halten, oder im Leben untergehen. Ueberdies war den Deutschen bei aller äußern Schmach und innern Herabwürdigung und bei aller fremden Frivolität die alte tiefe Scheu vor dem Althergebrachten und der fromme, feste Glaube an eine höhere Lenkung der Weltbegebenheiten geblieben. Dadurch erklärt sich sattsam das Flüchten aus der Zeit in die Gemüthswelt, und gerade hier hatte ja auch die altdeutsche Malerei ihre Heimath gefunden, und sie kann blos von Menschen verkannt werden, denen das Gemüth fehlt. —

Auch die katholische Kirche, die unter den Stürmen der Zeit stark gelitten hatte, ging siegreich aus denselben hervor. Mit neuer Liebe und Begeisterung gaben die Gemüther sich ihr hin, und Männer von Geist und Herz, wie Friedrich Leopold Stolberg, Friedrich Schlegel, Karl Ludwig Haller, Zacharias Werner, Adam Müller, Beckedorff, Jarcke, Phillips, Möller, Herbst und Andere fühlten sich mächtig zur katholischen Kirche hingezogen, und liehen derselben ihre Kräfte. Auch die einzelnen Disziplinen der Theologie wurden in würdevollerer Weise behandelt; der seichte Rationalismus, der den Durst aufrichtigen Forschens und Strebens nicht zu stillen vermag, trat immer mehr in den Hintergrund und wurde von dem positiven christlichen Geiste verdrängt. Einer besondern Erwähnung verdient es hier, daß durch Stolberg eine tiefere Geschichtsbetrachtung im Allgemeinen und auf dem Gebiete der Kirchengeschichte insbesondere angebahnt wurde. Ueberhaupt kam es auf dem theologischen, kirchlichen, politischen, philosophischen, historischen, sprachlichen und poetischen Gebiete zu einem merkwürdigen Durchbruch. Philosophen, Staatsmänner und Dichter wandten sich wieder nach Oben, um jene höhern, ewigen Gesezе aufzufinden, ohne die keine Weisheit, keine Gerechtigkeit, keine Schönheit und Tugend hienieden besteht und blüht. Das Heilige und Ehrwürdige erhob sich wieder aus dem Schutte, unter dem es

begraben lag; immer reger und lebendiger ward allenthalben die Liebe zur christlichen Religion. Daß dieser mächtige Umschwung auch seinen Einfluß auf die Kunst und die christliche Malerei insbesondere ausüben mußte, wird man begreiflich finden. Die Kunst ist lange darniedergelegen und hat troz der Neubelebungsversuche am Ende des vorigen Jahrhunderts, die aber nicht zu dem erwünschten Resultate führten, seit dem 16. Jahrhunderte geschlafen; sie wurde am Ende sogar mediatisirt, das heißt: sie verlor ihre göttliche Reichsunmittelbarkeit und wurde irdischen Gewalten unterthan und dienstbar. Durch die Reformation trat sie aus der himmlischen Morgendämmerung des gläubig frommen Gemüthes heraus in den Tag der kalten, leblosen Spekulation und Abstraktion, und verlor allmählig den Zauber der göttlichen Originalität; im Laufe der Zeit vollendete sie den gänzlichen Abfall von Gott; sie sank zu einer künstlerischen, geistlosen Mechanik herab und wurde eine Sklavin des Zeitgeistes. Im 19. Jahrhunderte endlich ist des Meisters Ruf erklungen; die Kunst ist zu neuem Leben erwacht. Es regt sich Alles, was Hände und Füße hat; Lehrling, Geselle und Meister schreiten frisch ans Werk; nach allen Seiten hin, bei Hohen und Niedern zeigt sich eine größere Regsamkeit und Theilnahme an der Kunst; es haben sich Vereine gebildet, um die Kunst zu heben und die Künstler zu unterstüzen und zu ermuthigen. Emsig werden die Trümmer der Vorzeit gesammelt, und den Lehrlingen zum Studium, den Kunstfreunden zum Genusse geboten. Eine neue Aera für die christliche Kunst führte aber hauptsächlich der kunstliebende König Ludwig von Bayern herauf. Er gab der Religion nicht blos große, glänzend und schön ausgestattete Kirchen, den politischen Neigungen geschichtliche und persönliche Denkmale und viele und große Gemälde aus der Geschichte Deutschlands und Bayerns; er gründete auch eine große Anzahl herrlicher Sammlungen von Statuen, Gemälden, Vasen, Bronzen und Werken aller Art; er berief für all seine Werke die geistvollsten, begabtesten Künstler aus ganz Deutschland, München ward der organische Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens, und bereits blühen zwei berühmte Malerschulen, die eine zu München, die andere zu Düsseldorf. Beide Schulen schloßen sich mit mehr oder weniger Glück

an die großen italieniſchen und deutſchen Meiſter des Mittelalters an, und ſuchten den Geiſt derſelben theils wieder ins Leben zu rufen, theils weiter fortzuführen und zu verbreiten. Seit dem Anfange dieſes Jahrhunderts thaten nemlich die deutſchen Künſtler die Augen auf und ſahen immer deutlicher, welch ein Unterſchied zwiſchen der Pinſelfertigkeit der Kunſtwerke ihrer Zeit und dem heiligen, tiefen Seelengehalte jener des 14., 15. und 16. Jahrhunderts war. Als wahre Künſtlerſeelen vernahmen ſie den Ruf jener heiligen Werke und begannen den Kampf gegen das Profane. Und dieſer ſchon vor mehr als vierzig Jahren begonnene Kampf wird noch zur Stunde fortgekämpft. Dieſe romantiſche Richtung, welche die chriſtliche Malerei in Deutſchland ſeit einigen Decennien eingeſchlagen hat, wurde zwar ſchon ſcharf und bitter getadelt. Profeſſor Viſcher in Tübingen meint in ſeinen kritiſchen Gängen, der Brunnen der katholiſchen Kunſtwelt ſei durch die umbriſche und florentiniſche Schule ausgeſchöpft worden, und die Romantiker ſeien übel daran, wenn ſie glauben, durch das Hineinſtürzen in das Mittelalter und den Kirchenglauben könne der Kunſt aufgeholfen werden. Er weiß nicht, ob die Münchner und Düſſeldorfer Schule noch im Stadium der Lehrjahre oder im Uebergange zu den Meiſterjahren ſich befindet; er vergleicht die Künſtler der genannten Schulen mit frühreifen, altklugen Kindern und greiſenhaften Jünglingen, welche, wenn ſie mit Ehren alt werden wollen, zuerſt wieder jung werden müſſen. Herr Viſcher meint, wenn wir ihn recht verſtanden haben, daß der Kunſt nur dadurch aufgeholfen werden könne, daß ſie eine nationale werde. Wir ſind hiemit ganz einverſtanden, glauben aber, daß das nationale und romantiſche Element ſich ſehr gut mit einander vertragen und ſich nicht ausſchließen. Die alten Griechen malten ihre Götter und Heroen, an welche ſie glaubten; die Italiener und Deutſchen des Mittelalters bildeten und malten, was ſie glaubten und im ganzen Volke damals lebte; im 16. und 17. Jahrhunderte malte man die ſinnliche Welt, das behagliche, heitere Leben, das die Völker liebten, beſonders malten die Niederländer die derbe Volksluſt, das behagliche Bürgerleben, für das ſie eingenommen waren; die Franzoſen der Revolutionszeit gingen ins klaſſiſche Alterthum zurück und malten römiſche und griechiſche

Helden. Immer und überall hatte die Kunst, wie die Geschichte nachweist, ihre Wurzeln im Volksbewußtsein, und aus dem Leben und der Geschichte des Volkes nahm sie stets ihre Stoffe. Ebenso sind auch unsere jezigen Künstler darauf hingewiesen, den Glauben, die Liebe, die Hoffnungen, kurz, Alles, was im Herzen des deutschen Volkes lebt, darzustellen. Sie werden daher nicht die kranken, ungesunden Ideen einer absterbenden Philosophie, die heimathlos und bodenlos ist, weil sie ihre Wurzeln nicht im Volke hat, welche im Gegentheil so zu sagen in der Luft schwebt, sondern vor Allem die großen, herrlichen Thaten unserer Vorfahren zu ihren Darstellungen wählen; damit ist aber die Berechtigung des romantischen Elements schon anerkannt, denn nur durch ihren christlichen Glauben und durch die christliche Religion waren unsere Vorfahren groß, und haben sie jene herrlichen Thaten ausgeführt, die wir jezt noch bewundern und anstaunen. Wir glauben daher, daß, wie für unsere politischen Zustände, ebenso auch für die Kunst nur von der christlichen Religion und der Kirche Heil zu erwarten ist. Mag man immerhin die gegenwärtige Kunstrichtung noch so sehr tadeln, wir wagen es zu behaupten, daß sie die rechte Bahn eingeschlagen hat, und daß, je mehr die Künstler vom Geiste des Christenthums sich leiten und erleuchten lassen, die Kunst um so höhere Triumphe feiern wird. Schreiten wir nun zur nähern Charakteristik der gegenwärtigen Schulen und ihrer bedeutendsten Künstler.

a. Die Münchner Schule.

Die Münchner Schule, welche ungefähr zehn Jahre älter ist, als die von Schadow gegründete Düsseldorfer, ging von der Betrachtung der Vorzüge der ältern Kunst aus, und hielt sich an Gedanken, die allein in Charakteren und Zuständen eines kräftigen, poetischen Lebens ausgedrückt werden können. Sie bearbeitete daher, nachdem auch unter der Zuchtruthe fremder Herrschaft das deutsche Nationalgefühl erwacht war, hauptsächlich nationale Gegenstände, die Heldensagen und die großen vaterländischen Geschichten des Mittelalters, wie z. B. den Faust und die Nibelungen, die Mythologie und christliche Symbolik; sie suchte die Malerei zu

einer edeln, ernsten Ausdrucksweise zurückzuführen, welche schon die französische Schule des David angestrebt, aber von falschem Pathos mißleitet, nicht erreicht hatte. Im Allgemeinen, kann man sagen, ist es in der Münchner Schule mehr das Ereigniß, die Handlung, die That, was dargestellt wird, während in Düsseldorf mehr die Situation, die Stimmung, der Affekt den Vorzug hat. In München tritt in Folge dessen die körperliche Gestalt, durch welche die Handlung geschieht, mit größerer Bestimmtheit hervor; die Düsseldorfer sehen mehr darauf, jene Aeußerungen des Lebens, die unter der körperlichen Hülle verborgen sind, zur Anschauung zu bringen. Diesen verschiedenen Auffassungsweisen gemäß hat sich denn auch die Behandlung verschieden ausgebildet. In der Münchner Kunst kommt es vorzugsweise auf bestimmte Zeichnung und plastische Ausbildung der Form an, der Schmelz der Farbe erscheint bei ihr nicht als Etwas gleich nothwendiges. Diese Künstler haben eine große Vorliebe für die Freskomalerei, und versuchen sich an ausgedehnten Räumen und großartigen Gegenständen; sie wurden dadurch in dem tiefern Studium einzelner Naturerscheinungen aufgehalten, und die Malerei konnte nicht gleich in jener feinern Weise, in jenem Zauber der Farben und Lichtentwicklung erscheinen, wie es der Oelmalerei nothwendig ist. Dagegen kann der Ausdruck tieferer Gemüthszustände, der in der Düsseldorfer Schule zunächst hervorgehoben zu werden pflegt, gerade nur durch das weichere Element der Farbe erreicht werden, und die Zeichnung erscheint bei ihr erst als zweites Bedingniß der Darstellung; daher treffen wir hier statt der Freskomalerei hauptsächlich Oelmalerei, statt großer Kompositionen einzelne Figuren oder Gruppen, statt Handlungen Zustände, statt alter Heldengedichte moderne Balladen, statt des Heroischen das Sentimentale. Zwischen beiden Schulen herrscht übrigens ein reger geistiger Verkehr, in Folge dessen sich die Gegensäze mildern und eine größere Annäherung erfolgen dürfte. Der Gründer der Münchner Schule ist der Ritter Peter von Cornelius (jezt in Berlin). Er wurde im Jahre 1787 zu Düsseldorf geboren, war der Sohn eines Malers und widmete sich ebenfalls in seiner Vaterstadt der Kunst. Mit herrlichen Anlagen ausgerüstet, war ihm der Schulzwang verhaßt, und

ſuchte er im Gefühle ſeiner eigenen Kraft und Selbſtſtändigkeit auf dem Wege der Natur und Wahrheit das hohe Ziel der Kunſt zu erreichen. Kaum zwölf Jahre alt, malte er in der Kathedralkirche zu Neuß und ſtellte ſymboliſch die Geſchichte des Reiches Gottes dar. Dieſe Gemälde zeugen von dem großen Talente des jungen Künſtlers, von der Eigenthümlichkeit und Selbſtſtändigkeit, die ſich keine Feſſeln anlegen läßt und an keiner beſtimmten Manier feſthält, und beſonders von tiefer Innigkeit und religiöſer Begeiſterung, wovon ſein jugendliches Herz durchdrungen war. Am Anfange des jezigen Jahrhunderts erwachte im deutſchen Volke auch das deutſche Nationalgefühl; die Schmach der fremden Herrſchaft und die Geſunkenheit des einſt ſo mächtigen deutſchen Volkes erkennend, regte ſich in den Beſſern deutſcher Sinn und deutſches Weſen. Schriftſteller und Dichter traten auf und ſprachen von der einſtigen Größe und den herrlichen Thaten unſerer Vorfahren. Aber nicht blos die Wiſſenſchaft, auch die Kunſt verſuchte ihre Kräfte auf dem nationalen Gebiete. Cornelius machte ſich an ſeine Darſtellungen aus Göthes Fauſt und den Nibelungen, welche durch die Kraft und Originalität des Geiſtes große Bewunderung erregten. Cornelius hatte wie Overbek und die beſſern Talente ſein Hauptaugenmerk bisher auf die berühmteſten altdeutſchen Werke gerichtet und an ihnen ſich gebildet. Sie fühlten ſich von der Innigkeit der altdeutſchen Meiſter unwiderſtehlich angezogen, und ſuchten ſich nicht ſo faſt die Form derſelben anzueignen, als tiefer in ihren Geiſt und das Weſen der Kunſt einzudringen. Im Jahre 1811 ging Cornelius nach Italien. In Rom traf er mit Overbek, Ph. Veith, Schadow, Schnorr, den Brüdern Olivier, Pforr, Eggers, C. Vogel und andern Künſtlern zuſammen und bildete einen Kreis mit ihnen, der ſich die Wiederherſtellung ächter Kunſt zum Ziele und zur Aufgabe des Lebens geſezt hat. Die ausgezeichneten Talente dieſer Künſtler wie ihre eigenthümliche Richtung erweckte große Aufmerkſamkeit. Cornelius, Overbek und andere jener begabten Freunde, von der Tiefe des Geiſtes altdeutſcher Kunſt durchdrungen, fühlten ſich hier beſonders zu den verwandten Werken der ältern italieniſchen Meiſter hingezogen, und glaubten beim Anblick ihrer Bilder in jene ſchöne Kunſtzeit verſezt zu ſein, die

dem großen Raphael vorausging. Durch das gründliche Studium, das sie hier betrieben, wurde natürlich ihr Geschmack veredelt, der Styl correcter, die zu große Strenge der Umrisse milderte sich und erzeugte Anmuth und freiere Bewegung. Damit verbanden sie tiefe Auffassung der Natur, Lebendigkeit der Ideen, individuelle Bestimmtheit des Charakters und großen Fleiß in der Ausführung, und so konnte es nicht fehlen, daß ihre Namen immer mehr bekannt und den Fremdlingen allgemeiner Beifall zu Theil wurde. Es wurden ihnen sogar großartige Arbeiten aufgetragen, z. B. dem Cornelius, Overbek, Veith und Schadow von dem königlich preußischen Generalkonsul Bartholdy, seine auf Trinità de' Monti gelegene Villa mit Freskomalereien zu schmücken. Dieselben bestehen in Darstellungen aus der Geschichte Josephs. Cornelius malte die Traumdeutung Josephs und die Erkennungsscene der Brüder. Die deutschen Künstler riefen die seit Mengs zu Rom in Vergessenheit gerathene Freskomalerei wieder ins Leben, und zeigten, daß sie sich in der Betrachtung der Werke der Alten sehr erkräftigt hatten. Insbesondere äußerte hier Cornelius die geniale Kraft seines Geistes, die höchste Kraft des Ausdrucks und den unerschöpflichen Reichthum seiner originellen Phantasie. Zugleich erkannte man aber auch, daß sein mächtiger Geist nicht so fast für das Zarte und Liebevolle, als für das Große und Mächtige und für Darstellungen ernsten Inhalts sich eigne. Nicht lange stund es an, so wurde ihm ein zweiter ehrenhafter Auftrag gegeben. Der damalige bayrische Kronprinz Ludwig berief ihn zur Darstellung eines großen mythologischen Kreises, welchem Rufe er folgte. Im Jahre 1819 war er bereits Direktor der Akademie der Künste in Düsseldorf, wurde sechs Jahre später in gleicher Eigenschaft nach München berufen, wohin ihm viele Schüler folgten. Hier zierte er die Säle der Glyptothek. Nachdem er mit dieser Arbeit im Jahre 1830 fertig war, ging er an die Cartons für die neue Ludwigskirche in München mit Darstellungen aus dem Gebiete der göttlichen Offenbarung. Seine Absicht war, ein christliches Epos darzustellen. Er faßte zu diesem Zwecke den Inhalt des christlichen Glaubensbekenntnisses in wenigen Hauptmomenten zusammen. In dem Gewölbe über dem Kreuz ist Gott Vater,

in drei Nischen des Chors und des Querschiffes die Menschwerdung Christi, sein Tod und das Weltgericht, und die Gemeinschaft der Heiligen. Durch dies Werk hat Cornelius seine Meisterschaft auf christlichem Felde bewiesen. Die Richtung des Cornelius ist, wie er dies schon in seinen Jugendwerken zeigt, die *symbolische*, während z. B. die Overbeks eine mehr *objektive* genannt werden muß. Overbek zeigt in seinen Kompositionen eine unmittelbare Anschauung, er führt die Handlung, von der im Bilde die Rede ist, vor unser Auge, und versezt uns unmittelbar in jene Zeit, in der diese Handlung vor sich geht. Die reine Objektivität und Wahrheit seiner Darstellung, die Bestimmtheit und Feinheit des Ausdrucks, die harmonische Anordnung und der über das Ganze hinwehende Hauch der Schönheit ziehen in seinen Bildern das Gemüth des Beschauers mächtig an. Cornelius dagegen stellt seine Gegenstände weniger vor das äußere, als vor das innere Auge des Beschauers. Er fragt nicht danach, ob seine Darstellung ein Abbild der Wirklichkeit sei, wenn er nur die dieselbe belebende Wahrheit in ihrer Tiefe erfaßt hat; er bindet sich nicht an die Schranken von Raum und Zeit, wenn er nur das, was allen Zeiten angehört, deutlich aussprechen kann. Das ist die symbolische Richtung des Cornelius, die mehr auf philosophisch-psychologischer Grundlage ruht, und mehr eine Kunstbetrachtung veranlaßt, als einen Kunstgenuß gewährt. Der Inhalt seiner Werke ist nicht wie bei den Düsseldorfern lyrischer Natur, sondern seinem mächtigen, gewaltigen Geiste entsprechend, aus der nationalen Geschichte oder der göttlichen Offenbarung entnommen, und muß eine *dramatische* Behandlung zulassen. Er holt daher seine Stoffe nicht beim lyrischen Dichter, sondern aus der Geschichte und der heiligen Schrift; bei ihm waltet nicht das Gemüth, sondern der Geist vor; wir möchten ihn den Michelangelo der neuern Zeit nennen. Mit diesem Urtheile werden gewiß Alle einverstanden sein, welche sein „*jüngstes Gericht*“ gesehen und dasselbe näher betrachtet haben. Im Allgemeinen hat Cornelius in demselben die bekannte Anordnung beibehalten, welche wir schon in den ältesten Darstellungen des jüngsten Gerichts in der griechischen Kirche, in der des Nicola Pisano, des Giotto, Andrea di Cione, Michelangelo und Rubens

treffen. Christus als Richter ist in der Mitte des Bildes von Heiligen und Engeln umgeben; unter ihm sind Posaunen blasende Engel und das Buch des Lebens, links die Verdammten, Teufel und der Oberste der Teufel, rechts die Seligen; zwischen beiden der Erzengel Michael, und zulezt kommen die Auferstehenden. Der Weltenrichter thront hoch auf den Wolken; er ist aber nicht in der Sturmbewegung des Michelangelo und nicht in der leidenschaftslosen Ruhe des Danziger Bildes, sondern als der Sohn Gottes aufgefaßt und dargestellt, dem der Vater das Gericht übergeben hat. Er erscheint in all seiner Majestät und Macht, und ist zugleich tief bewegt über das Loos seiner Brüder. Zur Rechten des Richters kniet Maria, zur Linken Johannes; ihr Glaube hat sich in Schauen verwandelt; Rechts Petrus, Jakobus und Paulus, Links Abraham, Noah, Moses. In den frühern Darstellungen finden sich gewöhnlich die vierundzwanzig Aeltesten. — In diesem Bilde zeigt sich die großartig stylistische Auffassung des Cornelius, die ganze riesenhafte Gewalt und der Umfang seines Geistes und welche Bedeutung er in der christlichen Kunst hat. Wenn Dante uns die Wirkungen des Einzelngerichts, Michelangelo das allgemeine und lezte Gericht geschildert hat, so hat Cornelius die Summe von beiden: „das ewige Gericht" uns vor Augen gestellt. Cornelius ist nicht blos einer der größten Künstler unserer Zeit; er verdient mit vollem Rechte, den größten italienischen und deutschen Meistern der klassischen Zeit an die Seite gestellt zu werden. —

Zu den bedeutendern Künstlern der Münchner Schule gehören Heinrich Heß, Julius Schnorr und Wilhelm Kaulbach. Strenge des Styls, dramatische Entwicklung der Handlung und kraftvolle Ausbildung der Form charakterisiren im Allgemeinen auch ihre Werke. In den frühern Gemälden des Heinrich Heß spricht sich übrigens eine große Milde und Weichheit aus, so daß man dabei unwillkürlich an die mehr lyrische Richtung der Düsseldorfer Schule erinnert wird. Heinrich Maria Heß wurde anno 1798 in Düsseldorf geboren und erhielt den ersten Zeichnungsunterricht von seinem Vater. Später kam er an die Akademie zu München und begann daselbst seine Laufbahn als Maler mit dem Bilde: „die Grablegung Christi."

Dasſelbe iſt ein wohlgelungenes Kunſtwerk. Ein zarter Geiſt durchherrſcht das Ganze; die Charaktere ſind treffend; ein ſtiller, ernſter, tief religiöſer Sinn belebt jede Figur, und man fühlt es lebhaft, daß dies tiefe religiöſe Gefühl, das ſich in dieſem Bilde ausſpricht, nicht blos ein äußerer Anflug iſt, ſondern daß es im Innern des Künſtlers ſelbſt lebt, und daß er hier ſein inneres Leben darſtellt. Dieſem herrlichen Kunſtwerke ließ er eine Reihe von ſehr lieblichen Bildern folgen, deren Inhalt er aus der heiligen Geſchichte nahm. Beſonders lieblich ſind ſeine Muttergottesbilder, zu denen ihn ſein frommer Sinn am meiſten hinzog; ſie gelangen ihm mit ſteter Neuheit, und der Ausdruck der Reinheit und hohen Andacht muß jedes Herz anſprechen. — Ausgezeichnet iſt eine heilige Familie und Glaube, Hoffnung und Liebe, welche Bilder er im Jahre 1817 vollendete. Vier Jahre ſpäter ging er nach Rom, um ſeine künſtleriſche Ausbildung zu vollenden. Daß die klaſſiſchen Werke einen gewaltigen Eindruck auf ihn gemacht haben müſſen, beweiſen ſeine erſten Werke, die er in Rom ausführte, und die einen von ſeinen frühern Werken ſehr verſchiedenen Charakter tragen. Er behandelte von nun an ſeine Gegenſtände viel ernſter, einfacher und zweckmäßiger. Dies beweiſen ſeine nach ſeiner Rückkehr nach München, wo er als Profeſſor der Malerei an der königlichen Akademie der Künſte angeſtellt wurde, gefertigten Werke, z. B. ſeine Cartons, nach denen ein Theil der Fenſter im Dome zu Regensburg mit neuen Glasgemälden verſehen werden ſollte. Auch zwei Altargemälde (Fresko) in der Allerheiligen-Hofkapelle zu München ſprechen hiefür. Das eine ſtellt die Patrone des königlichen Paares, den heiligen Ludwig und die heilige Thereſia zu den Füßen der Madonna, das andere die Patrone der Hausorden, den heiligen Hubertus und Georg zu den Füßen Chriſti vor. — Zu ſeinen glänzendſten Werken gehören aber die erhabenen Malereien in der Allerheiligen-Kapelle, der neuen Hofkirche zu München, und in der neuerbauten Baſilika des heiligen Bonifazius. In der erſtern ſtellte er die Hauptmomente der moſaiſchen Geſchichte und der chriſtlichen Dogmen in ſchöner, bedeutſamer Verbindung dar; in der leztern ſchildert er die Geſchichte des heiligen Bonifazius und die Geſchichte der Einführung und Verbreitung des

Christenthums in Deutschland auf eine sehr geistreiche, ansprechende Weise. (Schraudolph, Müller, Koch, Halbreuter waren ihm hiebei behülflich.) Die Aufgabe war beidesmal eine große; er hat sie aber meisterhaft gelöst. Der tiefe religiöse Ernst und der großartige Styl bringen eine außerordentliche Wirkung auf den Beschauer hervor, und stimmen zur Andacht und Begeisterung. Heß nimmt einen ehrenhaften Plaz unter den Künstlern der Münchner Schule ein.

Ein ebenso namhafter Meister dieser Schule ist Julius Schnorr. Er wurde 1794 zu Leipzig geboren und von seinem Vater in die Elemente der Kunst eingeführt. Siebzehn Jahre alt, ging er nach Wien, um sich dort weiter auszubilden. Hier bestand aber der akademische Lehrzwang noch fort, den jungen Künstlern wurden Fesseln angelegt, und wer den akademischen Grundsäzen zuwider zu denken und zu handeln wagte, wurde verfolgt. Die Nachahmung der Antike hatte die Oberherrschaft über die Nachahmung der Natur erhalten, und Mengs Universalrezept wurde den jungen Künstlern vor Allem empfohlen, daß sie nemlich sich am meisten angelegen lassen sein sollten, Raphaels Zeichnung, Titians Färbung und Correggios Helldunkel sich anzueignen und zu einer glücklichen Einheit zu verbinden. An die Stelle der Originalität trat natürlich einseitige Nachahmung, und für die Armuth der Ideen entschädigte die gepriesene Correctheit und technische Fertigkeit nur in sehr geringem Maaße. Schnorr war von einem höhern Kunststreben beseelt, und wandte sich deßhalb an die altdeutschen und die ihnen an Innigkeit und Tiefe verwandten italienischen Meister, wurde aber dafür als Deutschthümler und Falschmünzer in der Kunst verschrieen. Da er es unter solchen Verhältnissen nicht mehr länger aushalten konnte, so begab er sich im Jahre 1817 nach Italien. In Rom schloß er sich an den deutschen Künstlerverein an, der sich die Wiedergeburt der deutschen Kunst zur Aufgabe gesezt hatte. Hier führte er mehrere Zeichnungen und Oelgemälde aus, unter leztern die Hochzeit zu Kana, eine heilige Familie, eine Madonna und Christus unter den Kleinen. Zugleich half er die Villa Massimi mit Freskomalereien schmücken; er malte den Arioſto, und Cornelius den Dante. Fünf Jahre war er mit dieser Arbeit

beſchäftigt. Den Hauptgegenſtand bildet der Kampf der Heiden mit Karl dem Großen, ihre Niederlage und der Triumph der Chriſten. Die beiden Helden Roland und Rüdiger ſtehen im Vordergrund. Im Jahre 1825 wurde er von dem König Ludwig von Bayern, den er als Kronprinzen in Rom kennen gelernt hatte, nach München als Profeſſor der Hiſtorienmalerei berufen, und hier erwarteten ihn reiche, tiefſinnige Aufgaben. Er begann ſeine hiſtoriſchen Malereien mit dem größten deutſchen Heldengedicht, den Nibelungen, und ſezte ein großartiges Nationaldenkmal. In dieſem herrlichen nationalen Epos, das mehrere Jahre ſeine Kräfte in Anſpruch nahm, zeigte er den Reichthum und die ſchöpferiſche Kraft ſeines Geiſtes. Sodann ließ er eine Reihe von Darſtellungen aus der deutſchen Geſchichte folgen. Er hatte nemlich den Auftrag erhalten, die drei großen Säle des nördlichen Reſidenzflügels mit Darſtellungen aus dem Leben Karls des Großen, Barbaroſſas und Rudolphs von Habsburg zu zieren. Oeffnen die Nibelungengemächer eine an poetiſchen Zügen reiche, aus dem germaniſchen Heldenthume und dem neuen Chriſtenthume erwachſene neue Welt, ſo erhebt ſich der Saalbau durch ſeine großartigen hiſtoriſchen Bilder ſelbſt zu einem hiſtoriſchen Denkmal der deutſchen Geſchichte. Er hat ſich durch dieſe Gemälde als einen gründlich hiſtoriſch gebildeten Künſtler beurkundet, der in dieſer Hinſicht wenige ſeines Gleichen hat. In der leztern Zeit fertigte er mehrere Oelbilder, eine heilige Familie im Grünen, Chriſtus mit dem Kreuze vor den Thoren Roms, dem Apoſtel Petrus begegnend, der ihn fragt: „Domine, quo vadis? Romam.“

Unter den bedeutendern Künſtlern der Münchner Schule verdient auch Schraudolph genannt zu werden, der ſich durch ſeine Fresken in der Bonifaziuskirche in München und im Dome zu Speier, wo er gegenwärtig noch arbeitet, ſehr vortheilhaft auszeichnet. Sein Name wird erſt in Zukunft mit Achtung und Auszeichnung genannt werden. —

Einer der geiſtreichſten Künſtler der Münchner Schule, ja ganz Deutſchlands, der ſich in jeder Hinſicht als den würdigſten, ſelbſtſtändigſten Schüler des Cornelius erwieſen hat, iſt Wilhelm Kaulbach. Im Jahre 1805 zu Arolſen geboren, unter-

richtete ihn sein Vater, der Goldschmidt war, in den Anfangsgründen der Zeichnungskunst. In seinem sechzehnten Jahre besuchte er die Akademie der Künste zu Düsseldorf, und überließ sich der Leitung des Cornelius und Mosler. Mit glänzenden Talenten ausgestattet, machte er große Fortschritte und malte schon in Düsseldorf „Maria mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln". Nicht lange, nachdem Cornelius in München angestellt worden war, berief ihn sein großer Meister zu sich. Seine erste Arbeit, die er in München vollendete, war die Darstellung des Apollo unter den Musen; bald nachher führte er die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des königlichen Hofgartens aus. Sein Ruf war dadurch bedeutend gestiegen, so daß ihm der ehrenvolle Auftrag gegeben wurde, die Gemächer des königlichen Herrscherpaares mit Darstellungen aus Klopstock, Göthe und Wieland zu schmücken. Dieser Bildercyclus gehört zu seinen glänzendsten Arbeiten. Eine ungewöhnliche Gedankenfülle und einen unerschöpflichen Reichthum der Phantasie entfaltete er in seiner „Geisterschlacht der Hunnen und Römer", in der Darstellung eines Narrenhauses und besonders in „seiner Zerstörung Jerusalems". In seiner Geisterschlacht ist der Gegenstand ergreifend in vier große Hauptmomente zusammengefaßt. Hoch oben in der Luft ist der Kampf der beiden Völker, der Todesschlaf der noch nicht Erwachten und das Erwachen Anderer auf der Erde zu schauen, und endlich die Klage des Ganzen, die sich wie ein entsezlicher Schrei des Jammers von der Erde erhebt. Dies Werk ist im Besize des großen Kunstbeschüzers Grafen von Raczinsky. — Eine herrlich stylisirte, meisterhafte Komposition, in welcher Kaulbach seine großartige Weltanschauung an den Tag legt, und eine ungewöhnliche Schärfe und Energie in der Zeichnung und den Charakteren verräth, unstreitig sein größtes Werk ist die Zerstörung Jerusalems. Beim Anblick dieses Bildes weiß man nicht, ob man mehr über die ungeheure Gedankenfülle, oder die großartige Anlage, oder die Kraft des Ausdrucks, oder die geistreiche Durchführung und Vollendung staunen soll. Das Hochtragische in diesem Werke macht nicht blos eine furchtbare Wirkung auf den Beschauer, man fühlt sich ganz überwältigt und so zu sagen vernichtet. — Der erste Blick

zeigt Tod und Zerstörung. In der Mitte steht vor dem in Flammen aufgehenden Tempel der Altar des höchsten Gottes, an dessen Stufen der Hohepriester sich und den Seinigen den Tod gibt. Seine Söhne suchen ihn daran zu hindern, während die Gattin fleht, sie zuerst zu ermorden. Die Römer haben den Altar bereits erstiegen und verkünden ihren Sieg mit Posaunen. In ihrem Blute liegen die Leviten und die Harfen sind zerbrochen, und die heiligen Gefäße des Tempels sind zerstreut. Die Töchter Sions stehen, wie vom Wirbelwind ergriffen, in der Flucht gefesselt und die Furcht bricht die eilenden Füße. Mütter von Hunger und Wahnsinn getrieben, tödten ihre Kinder und beißen ins eigene Fleisch; eine ist im Begriff, ihr Kind zur Mahlzeit zuzubereiten; daneben liegen andere im Angesichte ihrer Schäze verschmachtet. Zerschlagen liegt das Volk auf den Stufen des Tempels, in welchem es in der lezten Angst des Herzens die lezte Freistätte gesucht hatte. Und wer bringt dies unendliche Wehe über das ganze Geschlecht? Etwa der Feldherr Titus mit dem ruhigen Blicke? Alles in ihm und der Masse seiner Krieger deutet an, daß er das Werkzeug in der Hand eines Höhern ist. Mit flammendem Schwerte fahren die Engel als Vollzieher des göttlichen Strafgerichts hernieder, sie verderben das Volk in höherm Auftrage, das seine Propheten getödtet, ihren Weissagungen Hohn gesprochen, das Blut des Heilandes über sich und ihre Kinder herabgerufen hat. Hoch über Allen thronen die vier großen Propheten, als Zeugen des Gerichtes, das sie vorausgesehen und geweissagt hatten. — Wahrlich eine herrliche Schöpfung eines reich ausgestatteten Genius! Kaulbach hat hier gezeigt, daß er seinem Meister an Reichthum der Phantasie, Tiefe des Geistes, Kraft des Ausdrucks und technischer Fertigkeit nicht nachsteht. Bei allem poetischen Aufschwung ist er aber kein Maler des Friedens, sondern des Streites und der Zerrüttung, die ganz dem herrschenden Geiste unsrer Zeit entspricht, und eben deßhalb in der Gegenwart um so ergreifender ist. Wenn auch diese neuerstandene Kunstrichtung von Vielen verkannt und getadelt worden ist, die christliche Mit- und Nachwelt wird diese Kunstrichtung anerkennen, zu würdigen wissen und sie mit Dank und

Freude begrüßen, ohne die nichts Bleibendes in der Kunst geleistet werden kann. —

b. Die Düsseldorfer Schule.

Das Hauptbestreben der Künstler aus der Münchner und Düsseldorfer Schule ging von Anfang an dahin, die Kunst in ihren geistigen Elementen zur höchsten Würde und Schönheit, zu einer verklärten Natur zu erheben, während die Nachahmung des Wirklichen ihnen nur Mittel zum Zwecke war. All diese Künstler knüpften daher an die alte deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts und später während ihres Aufenthalts in Rom an die des 15. Jahrhunderts jenes Landes an. Jedoch haben sie die Behandlungsweise, überhaupt das Aeußerliche der Kunst ganz mit ihrem deutschen Geiste durchdrungen und belebt, und durch die Tiefe der Ideen und den idealen Charakter der Zeichnung und Komposition sich auf eine Höhe geschwungen, die seit den schönen Zeiten der vergangenen Kunst nicht erlebt worden ist. Bei der Beurtheilung beider Schulen muß man aber von einem höhern Standpunkte ausgehen, wobei die eine nicht auf Kosten der andern erhoben werden darf. In München bildete sich unter königlichem Schuze die Freskomalerei aus, welche die christliche Symbolik, die Mythologie, Heldensage und die Geschichte des Mittelalters bearbeitete; man könnte sie daher die romantisch-epische Schule nennen. Troz des großartigen Strebens, das ihr eigen ist, konnte sie aber doch keine rechte Popularität gewinnen, weil ihre Gegenstände der herrschenden Richtung der Zeit und dem Geschmack des größern Publikums zu entfernt liegen. Man vermißt an den grandiosen Kompositionen jenen Zauber der Farben und Lichtwirkung und die Feinheiten der Oelmalerei, welche die Düsseldorfer Schule von vornherein mit besonderm Fleiße pflegte. Dadurch fesselte sie das Auge und Gemüth der Menge früher, als die Schule des Cornelius. Die Düsseldorfer Schule wählte ein Feld, auf dem von jeher allgemeiner Beifall geerndtet wurde und geerndtet werden muß. Ihre Ausdrucksweise ist dem modernen Gefühle verständlicher, und die ausgebildetere Technik der Oelmalerei gibt der äußern Erscheinung einen Reiz, welcher den

Werken der ältern Schweſter fehlt. Dieſe ſtrebte vorzüglich nach großartig ſtyliſtiſcher Auffaſſung, und zeichnet ſich durch geiſtreiche, phantaſievolle Erfindung und Strenge der Gedanken aus, und kümmert ſich nicht um das, was das Auge entzückt. Allein über dieſem Streben geſchah dem feinern Naturſtudium, der Ausbildung des Farbenſinnes und der Erforſchung der Geheimniſſe der Technik Eintrag, und dieſer Mangel wurde ſchon öfters hervorgehoben. In dieſer Beziehung iſt die Düſſeldorfer Schule im Vortheil, da ſie mit allen Reizen und Feinheiten der Oelmalerei ſtatt alter Epopäen moderne Balladen, ſtatt frei entworfener, ſtrenger Charaktere ſentimentale Geſtalten der Wirklichkeit in kleinern romantiſchen Kompoſitionen zur Anſchauung und damit die Landſchaft und das Genre zu einer Ausbildung bringt, welche den Erzeugniſſen dieſer Schule ſo hohen Reiz verleihen. Sie iſt demnach urſprünglich keine ſtreng hiſtoriſche, und wenn ihr dieſe Aufgabe gegeben wurde, auf ernſtere geſchichtliche Darſtellungen einzugehen, ſo konnte die Kritik doch nicht verhehlen, daß man ein freiwilliges Beſchränken auf Schilderung bloßer Zuſtände oder einen Mangel an durchgreifender Herrſchaft und innerer Belebung des Gedankens bemerkt. Die Düſſeldorfer Schule huldigt einem freiern, aber auf gemüthlicher Auffaſſung beruhenden Naturalismus; man könnte ſie, wenn man die andere die romantiſch-epiſche nennt, die romantiſch-lyriſche nennen. Dort herrſcht der Geiſt, hier das Gemüth, dort das Dramatiſche und Großartige, hier das Lyriſche, gemüthlich Anſprechende vor. Beide Schulen ergänzen ſich ſo gegenſeitig, und werden bei regem Verkehr und gegenſeitigem Austauſche eine höhere Stufe erringen, auf der ſie ſich die Hand der Verſöhnung reichen, und ſich als die nothwendigen Momente zur Vermittlung einer lebendigen, höhern Einheit betrachten.

An der Spize der Düſſeldorfer Schule ſteht Wilhelm Schadow. Derſelbe wurde im Jahre 1789 zu Berlin geboren und begann ſeine Studien unter der Leitung ſeines Vaters, der ein berühmter Bildhauer war. In ſeinem einundzwanzigſten Jahre ging er nach Rom und ſezte hier ſeine durch die Kriegsjahre 1806 und 1807 unterbrochenen Studien weiter fort. Auch er ſchloß ſich jenem ſchon erwähnten Vereine von Künſtlern an, welche ſich

die Wiedereroberung des verlorenen Paradieſes zur Aufgabe des Lebens geſezt hatten. Das geeignete Mittel hiezu wollten Einige in dem Eingehen auf die deutſche romantiſche Poeſie, Andere in der Nachahmung der altdeutſchen Schule, wieder Andere in tüchtigem Studium der italieniſchen Schulen, beſonders der florentiniſchen erkennen. Schadow hielt ſich an leztere und wählte am liebſten Gegenſtände aus der Bibel oder aus dem Bereiche der myſtiſchen Allegorie. Die erſte Gelegenheit zu ſelbſtſtändigem Komponiren bot ſich ihm in Rom, indem der preußiſche Konſul Bartholdy ſeine Villa mit Fresken zieren ließ. Er malte hier die Darſtellung mit Joſephs blutigem Rocke. Die Zeichnung und ſein Styl ließen noch Manches zu wünſchen übrig. Im Jahre 1819 verließ er Rom, um in ſeine Vaterſtadt zurückzukehren, wo er als Profeſſor angeſtellt wurde. Bald nach ſeiner Rückkehr malte er ein Marienbild, eine Anbetung der Könige, den Evangeliſten Lukas, zwei Altarblätter, von denen das eine die Anbetung der Könige, das andere Chriſtus zwiſchen Matthias und Johannes vorſtellt, und endlich die freigeborne Poeſie, eine von der Erde zum Himmel aufſchwebende Jungfrau. Dieſe Bilder ſind voll Leben und Anmuth und zeichnen ſich durch einen edlern Styl und correctere Zeichnung aus. Als Cornelius den Ruf nach München bekam, ſo übernahm er deſſen Stelle als Direktor der Akademie zu Düſſeldorf. Im Jahre 1827 trat er ſeinen neuen Wirkungskreis an, und mehrere von ſeinen Schülern, Hildebrand, Hübner, Leſſing, Bendemann und Sohn folgten dem verehrten Meiſter. Im Jahre 1830 malte er eine Caritas, dann Chriſtus am Oelberge, und ſechs Jahre ſpäter Chriſtus bei den Jüngern in Emaus und ſeine klugen und thörichten Jungfrauen. Anno 1840 ging er zum zweitenmale nach Rom und vollendete hier die himmliſche und irdiſche Liebe, ein Bild, das ſich durch ſeine eigenthümliche Auffaſſung auszeichnet. Ein Jahr darauf malte er die „Pietas und Vanitas" in ihren Beziehungen zur Religion und die heilige Veronika. Schadow erweiſt ſich in all dieſen Bildern und beſonders in ſeinen vier koloſſalen Evangeliſten als einen Künſtler, der durch und durch für das Schöne und die Kunſt begeiſtert iſt. Leztere iſt ſein höchſtes Ziel, und dies will er mit ſeinen Schülern erſtreben. Sein Inneres iſt

ganz vom christlichen Glauben und inniger Liebe zur Kirche erfüllt. Für diesen Glauben, für Gott, die Kirche, für alles Gute und Schöne schlägt jeder Puls dieses begeisterten Künstlers; und diese Begeisterung und das, was tief in seiner Seele lebt und sich regt, spiegelt sich denn auch in seinen Bildern wieder. Er ist ein durchaus lyrischer Künstler, und spricht Jeden, in dessen Brust ein christlicher Glaube und Sinn für Etwas Höheres lebt, unwiderstehlich an und begeistert ihn. Nicht mit Unrecht hat daher er und seine Schule einen europäischen Ruf erlangt. Schadow äußerte selbst öfters: „Geboren in einer Zeit, wo das Licht des Geistes nicht in die Kunst leuchtete, wo man vom Maler keine innere Beleuchtung, keine gläubige Anschauung, wo man Nichts verlangte, als ein Konterfey der erscheinenden Natur, wo die Lehrer auf nichts Anderes sahen, als auf correcte Zeichnung, Licht und Schatten, Konsequenz und Beobachtung der Perspektive, Schüler aus einer solchen Zeit, auch wenn ein Inneres ihnen aufging, auch wenn ihnen später die ganze Herrlichkeit der ältern Italiener leuchtete, können nicht gleich wie jene alten Meister schaffen, die in der goldenen Zeit der Kunst und des künstlerischen Glaubens mit kühnem, freiem Pinsel ihre ewigen Werke ans Licht riefen. Das Leben derer, die sich diesem Schlendrian entwunden, sei dem Kampfe geweiht; der Geist könne wegen der Polemik nicht zu jener Ruhe, Freiheit und Fröhlichkeit durchdringen, in der das Höchste der Kunst gedeihe.“ Schadow hat mit diesen Worten selbst sein Verhältniß zur Kunst seiner Zeit angegeben, und die Hindernisse aufgedeckt, die ihr hemmend im Wege standen. Um so höher aber sind seine Verdienste anzuschlagen, da er sich nicht scheute, einen so schwierigen Kampf mit dieser Kunstrichtung einzugehen. —

Ein jüngerer Künstler, der diesem Meister und seinem Systeme gefolgt ist, ist Karl Friedrich Lessing, geboren 1808 zu Wartemberg in Schlesien. Er begleitete seinen Meister nach Düsseldorf, und bildete mit Hübner, Hildebrand, Sohn und Bendemann den Stamm der neuen Schule. Raczinsky bestimmt seinen Kunstcharakter also: „Lessing unterscheidet sich durch eine glückliche Verbindung des Romantischen mit der Richtigkeit und Strenge des Styls, durch eine Gefühligkeit, welche die Betrach-

tung läutert, ohne Etwas von ihrer Kraft zu benehmen, durch einen Schwung, welchen stets das richtige Gefühl und der gute Geschmack mäßigen, kurz, durch den glücklichsten Einklang edler und zarter Gemüthsbewegungen mit dem tiefsten Nachsinnen. Sein Talent ist unendlich mannigfaltig; bald ist es ein Dichter düsterer Balladen, bald erblickt man Eingebungen, welche an die Stanzen Raphaels erinnern." Wir glauben, noch beifügen zu müssen, daß all seine Bilder eine innige Liebe zur Natur, einen elegischen Charakter athmen; wer daher Freude an natürlichen Formen und in Folge davon an deren getreuer Nachbildung hat, dem ist hier vollkommen gedient. Man betrachte einmal seinen „verfallenen Kirchhof", seinen mit Schnee bedeckten Klosterhof, den betenden Pilger beim Heiligenhäuschen am dürren Eichenstamm und des Waidmanns Selbsteinkehr und Beichte auf Waldespfad, und sage, ob er uns nicht in die elegische Trauer hineinzieht, die seine Landschaften erfüllt, ob nicht eine göttliche Wehmuth in die Natur seiner Landschaft tief verwachsen ist, ob wir nicht widerstandlos seinen Werken gegenüberstehen und seine Herrschaft anerkennen müssen? Während die Werke Bendemanns einen idyllischen Charakter haben, ist denen Lessings das Elegische eigen. Zugleich faßt lezterer seine Gegenstände mit bewunderungswürdiger Klarheit auf, und weiß die verschiedenen Individualitäten mit der größten Schärfe und Wahrheit darzustellen, und durch Nachahmung des Wirklichen eine große Wirkung hervorzubringen. Hierin wird er wohl von keinem lebenden Meister übertroffen. Er verschmäht es aber, Studien nach den Werken der großen alten Meister zu machen, und ist ein ganz in sich abgeschlossener Künstler; daher ist auch die Art seiner Ausführung eine höchst sorgsame, sichere und originelle. In seinen lezten Werken hat er sich mehr zum Charakter des Historischen erhoben, sein Ezzelin im Gefängniß, Tyrann von Padua, und zwei Mönche, deren Bekehrungsversuch scheitert, ziehen vor Allem die Augen auf sich. Mehrere seiner Gegenstände, wie z. B. sein „Huß zu Konstanz", berühren den mittelalterlichen Streit zwischen Hierarchie und weltlicher Macht.

Die Richtung seines Meisters verfolgte auch Rudolph Hübner, geboren 1806 zu Oels in Schlesien, gegenwärtig

Professor an der königlichen Akademie zu Düsseldorf. Er ist ein Künstler von großem Talente, der hauptsächlich Sinn für das Friedliche, Zarte und Liebliche verräth. Zu seinen Hauptwerken gehören neben seinem „Fischer" Boas und Ruth auf dem Felde bei den Schnittern, sein trauernder Hiob, sein lebensgroßer Samson, der die Säulen des Gebäudes umreißt, sein Christus an der Säule in der Andreaskirche zu Düsseldorf und ein sehr schönes Altarblatt für die neue Kirche der Stadt Meseritz, welches Christus in den Wolken und unten die vier Evangelisten darstellt. Sehr schöne, zarte, liebliche Gestalten sind auch seine im Walde schlafenden Kinder, über welche ihre Schuzengel wachen.

Dieser lyrischen Richtung reiht sich auch ein schwäbischer Künstler, Gegenbauer aus Wangen im Allgäu an. Er gehört zwar nicht zur Düsseldorfer Schule, war sechs Jahre Zögling der Kunstakademie in München, und könnte insofern füglich der Münchner Schule angereiht werden; allein seine Werke tragen den lyrischen Charakter der Düsseldorfer Schule an sich, sie haben das Zarte, Liebliche, Innige, kurz, den Geist dieser Schule. Vielleicht dürfte sein Aufenthalt in Rom und die gleichen Studien der italienischen Meister ihn dieser Richtung zugeführt haben. Gegenbauer wurde im Jahre 1800 zu Wangen geboren, und ging nach seinem sechsjährigen Aufenthalte in München nach Rom, um seine Bildung daselbst zu vollenden. Mit herrlichen Talenten ausgerüstet, ging sein Hauptstreben dahin, so tief als möglich in den Geist der Kunst einzudringen. Und wie sehr ihm dies gelungen ist, beweisen mehrere vortreffliche Werke von seiner Hand, die auch die gerechte Anerkennung fanden. In denselben spricht das Zarte und Sinnige der Komposition gewaltig zum Gemüthe; sein Kolorit ist kräftig und klar und zart verflossen; Alles, von der bedeutungsvollen Hauptfigur bis zum Nebenwerke, ist mit großer Sorgfalt und Meisterschaft ausgeführt. Ein heiliger Sebastian, lebensgroße Figur, ist das erste Bild von ihm, das tiefe Einsicht in die Zeichnung und Behandlung des Nackten und einen leichten, freien Pinsel verräth. Der jugendlich schöne Martyrer, an einem Baumstamm lehnend und mit dem rechten Arm an einen hohen Ast gefesselt, hat eben, vom Pfeile getroffen, den lezten Athem ausgehaucht.

Der Körper ist zusammengesunken und stützt sich auf das rechte, vorwärts gestreckte Bein, der Kopf sinkt auf die Brust herab und der linke Arm hängt schlaff an der Seite. Auf der Stirne und über den geschlossenen Augen ist der Ausdruck des Schmerzes zu lesen; in der Ruhe und Milde des Mundes erkennt man den gottergebenen Dulder. Diesem Bilde, das er in seiner Jugend vollendete, folgte drei Jahre nachher das anmuthige, trefflich kolorirte Bild des Cyparissus. In Rom malte er anno 1824 das erste Menschenpaar nach der Verstoßung aus dem Paradies mit seinen Kindern. Es ist eine höchst durchdachte Komposition, die Formen sind liebreizend und die Gestalten in Ausdruck und Stellung höchst bedeutungsvoll, die Farben außerordentlich wahr und zart behandelt. Nach seiner Rückkehr aus Italien erhielt er den Auftrag, im königlichen Landhause Rosenstein bei Stuttgart die Fabel von Amor und Psyche zu malen, die ihm vortrefflich gelang. Gegenwärtig malt er Fresken in der königlichen Residenz zu Stuttgart, die seinen Ruf noch mehr begründen dürften. —

c. Die Overbek'sche oder Wiener Schule.

Overbek und seine Schule haben das Gemüthliche, Anmuthige und Holdselige mit der Düsseldorfer Schule gemeinschaftlich, und unterscheiden sich durch ihren romantisch-lyrischen Charakter von der romantisch-epischen Richtung des Cornelius. Während aber die Düsseldorfer einem auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus huldigen, charakterisirt den Overbek und die Seinigen raphael'scher Idealismus; d. h. diese Schule strebt nach der Neubelebung des alten Katholizismus, der, auf mittelalterlicher Gestaltung fußend, von dorther Kraft und Form entnimmt, und in den Kunstwerken dieser Richtung nicht blos die tiefste Frömmigkeit und Lauterkeit des Gemüthes zur Anschauung bringt, sondern auch eine Anmuth und Holdseligkeit, eine Grazie und ideale Schönheit entfaltet, wie wir sie nur bei Raphael finden. Wir treffen hier himmlische, göttliche Gestalten, die den Beschauer nicht blos anziehen und mit Gefühlen der Freude, des Schmerzes und dergleichen erfüllen; nein, der Be-

schaudr wird mit Staunen erfüllt, und wie verblüfft steht er vor diesen gleichsam überirdischen Schöpfungen, und es ist ihm gegönnt, im Anblicke derselben Etwas von jener Seligkeit zu kosten, die nur die Himmelsbewohner genießen dürfen. An der Spize dieser Schule steht Friedrich Overbek, geboren 1789 zu Lübeck. Seine Hauptbildung genoß er in Rom, wohin er im Jahre 1810 ging; er blieb daselbst und ist gegenwärtig noch an der Akademie zu Luca als Professor angestellt. In Rom half er, dem Auftrage des preußischen Generalkonsuls Bartholdy gemäß, dessen Villa mit Fresken schmücken. Er malte den Joseph, wie er von seinen Brüdern verkauft wird, und die sieben magern Jahre. Diese Bilder sind voll des tiefsten Gefühls. Die Figuren athmen patriarchalische Einfachheit, und Overbek zeigte hier wie auch in seinen spätern Werken, daß er sich von der Nachahmung der alten italienischen Meister gänzlich losgerissen hat, und dem reinen, edeln, einfachen Style Raphaels am nächsten von allen Künstlern steht. Auch in der Villa Massimi finden sich berühmte Fresken von ihm; sie enthalten Vorstellungen aus Tassos befreitem Jerusalem. Wohl sein schönstes Freskogemälde ist das sogenannte Rosenwunder des heiligen Franziskus von Assisi in S. Maria degli angioli bei Assisi. Am Giebel des kleinen Kirchleins sieht man Jesus und Maria in einer Glorie, von Engeln umgeben, wie sich diese fürbittend zu Jesu wenden. Der göttliche Sohn blickt segnend auf den heiligen Franziskus, der auf der einen Seite des Bildes kniet neben zwei Engeln mit Pilgerstäben, von denen der eine bereits einen Theil der Rosen hält, welche auf den Altar in der Mitte niederfallen. Außerordentliche Zartheit und innige Frömmigkeit offenbart sich auch in seinen frühern Oelbildern, z. B. in der Anbetung der Könige, in „Christus bei Martha und Maria" (im Besize seines Freundes Vogel in Zürich), in seinem „Sposalizio", das er für den Grafen Raczinsky fertigte, und in seinem „Einzug Jesu in Jerusalem", woran er zwanzig Jahre gearbeitet hat. Es ist ein feierlich geordneter Zug, reich an Anmuth und großer Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. — In der Kapelle des Krankenhauses zu Hamburg befindet sich ein Oelgemälde von Overbek, „Christus am Oelberg," ein merkwürdiges Werk, worin er die ganze Tiefe seines

religiösen Gefühls niedergelegt hat, das ihn zu einem der ersten Kirchenmaler unsrer Zeit macht. Ganz im Geiste Raphaels sind „eine heilige Familie", der zum Himmel fahrende Elias, und namentlich der „Tod des heiligen Joseph" ausgeführt. In geschlossenem Raume, aus dem man durch ein offenes Fenster in die Abenddämmerung sieht, sizt der Heiland, die Rechte segnend erhoben; vor ihm auf dem Boden, den Kopf in seinem Schooße, liegt Joseph mit gefalteten Händen, geschlossenen Augen und halbgeöffnetem Munde; vor ihm kniet betend Maria. Ueber der Gruppe thut sich der Himmel auf; Engel lobsingen und neigen sich wie bewillkommnend herab. Das Bild ist ein Gleichniß, das den Gedanken ausdrückt: „Selig sind, die im Herrn sterben." Ruhe, Friede und fromme Freude durchherrschen das Ganze, dessen Darstellung zum Verwundern einfach ist. — Im Jahre 1837 vollendete er das große Gemälde, welches den Einfluß der Religion auf die schönen Künste darstellt; es findet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt. Man sieht darauf die größten Meister der bildenden Künste, die zugleich die verschiedenen Schulen repräsentiren, von den frühern Jahrhunderten bis auf Raphael. — Overbek hält entschieden an seinem Principe fest; sein frommer Sinn geht nur auf Darstellung des Heiligen und Göttlichen. Aus all seinen Bildern strahlt sein fester Glaube, seine unerschütterliche religiöse Ueberzeugung. Einfache Wahrheit, die tiefste Frömmigkeit und Lauterkeit der Seele, verbunden mit himmlischer Anmuth und Holdseligkeit, sind die charakteristischen Merkmale all seiner Werke. Nannten wir den Cornelius den Michelangelo der neuern Zeit, so können wir den Overbek den vereinigten Raphael und Fiesole nennen; von ersterm hat er den Fluß, die Rundung und Freiheit der Gestalt, von lezterm die Sabbatstille, die keusche Schüchternheit und selige Innigkeit. Will man den Overbek mit Cornelius vergleichen, so muß man sie vom Standpunkte ihrer eigenthümlichen Größe auffassen, und dann ist jeder der erste in seiner Art, Cornelius durch die Gewalt und den Umfang des Geistes, Overbek durch die Zartheit und Innigkeit des Gemüthes.

Zu den ausgezeichnetsten Repräsentanten der von Overbek eingeschlagenen und begründeten Kunstrichtung gehört Johann

Eduard Steinle. Zu Wien im Jahre 1810 geboren, begann er daſelbſt ſeine Studien an der königlich kaiſerlichen Akademie. Von jeher ſtillen Gemüthes und begeiſtert für ſeinen Glauben, zog es ihn zur Kunſtweiſe Raphaels hin, und deßhalb entſchied er ſich bald für jene Richtung, welche Overbek in Rom eingeſchlagen hatte. In München, wohin er ſich im Jahre 1837 begab, lernte er den Cornelius kennen, der ihm rieth, die betretene Bahn weiter fortzuſezen; er verfolgte ſie wirklich mit neuer Begeiſterung, als er Overbeks Schöpfungen in Rom ſah. Seine Oelgemälde ſind noch nicht zahlreich; mehrere ſeiner Kompoſitionen ſind nur in Zeichnungen vorhanden. Ein durch Auffaſſung, Färbung und Durchführung treffliches Bild, das er im Jahre 1839 fertigte, iſt „das Ringen Jakobs mit dem Engel". Recht lieblich und anſprechend iſt ein ſpäteres Bild „der Madonna mit dem Kinde und einem die Laute ſpielenden Engel", und ſeine Jeanne d'Arc zu Pferde. Ein großartiger Auftrag wurde ihm durch den Profeſſor Bethman-Hollweg in Bonn im Jahre 1838 gegeben. Dieſer ließ nemlich ſeine im byzantiniſchen Style erbaute Kapelle auf dem Schloſſe Rheineck mit Fresken verzieren, und wählte zur Ausführung derſelben den Steinle. Lezterer machte ſich alsbald an die Herſtellung der Cartons, und bald ſah man auf der Kunſtausſtellung zu München „die Bergpredigt und die Parabel vom barmherzigen Samariter". In der erwähnten Kapelle ſtellte er über den beiden Eingängen die in der Bergpredigt ausgeſprochenen Seligpreiſungen und ihre Wirkungen dar. Steinle erſcheint in dieſen Bildern als ein Meiſter, der mit ſicherm Gefühle das Maaß eingehalten hat, welches die Darſtellung von Ereigniſſen in ſymboliſcher Form erheiſcht, aber ohne deßhalb leblos und konventionell zu ſein. Geiſt und Leben, eine wunderbare Schönheit, Anmuth und Zartheit herrſcht in dieſem herrlichen Werke. — Ebenſo gelungen ſind ſeine Fresken im Domchore zu Köln. Die Engelsgeſtalten könnten nicht ſchöner gemalt ſein; ausgezeichnet ſind beſonders die flammenrothen Cherubim, die blaulichten Seraphim und Thronen, welche zunächſt das Heiligthum umgeben; es ſind großartige Köpfe von wunderbarem Ausdrucke. — Steinle ſteht dem Overbek in geiſtiger und religiöſer Beziehung am nächſten; er verſteht die Kunſt, mit den

einfachsten Mitteln die größten und schwierigsten Aufgaben zu lösen, und eindringlich auf das Gemüth des Beschauers zu wirken. —

Auch den Philipp Veith würden wir dieser Schule beizählen, wenn nicht seine religiöse Philosophie und Poesie, welche seine umfangreichen Werke, wie die „Einführung des Christenthums und der Künste in Deutschland", durchdringen, mehr der Schule und Richtung des Cornelius entsprechen würden.

Ohne Anstand reihen wir aber der religiösen, lyrisch idealisirenden Richtung Overbeks die Marie Ellenrieder an. Seit der Angelika Kaufmann ist sie wohl die erste Künstlerin, die in ihren Darstellungen religiöser Gegenstände einen sehr ehrenvollen Plaz unter den jeztlebenden Künstlern einnimmt. Sie wurde 1791 zu Konstanz geboren, und erlernte in ihrer Vaterstadt die Anfangsgründe der Kunst. Später besuchte sie die Akademie der Künste zu München, wo besonders die Erzeugnisse der altdeutschen Meister ihre Aufmerksamkeit fesselten. Hauptsächlich bildete sich aber ihr Kunstgenie durch gründliche Studien der italienischen Werke aus der schönsten Zeit der Kunstblüthe daselbst, und durch ihren wiederholten Aufenthalt in den Hauptstädten Italiens. Ein höchst anmuthiges und gefälliges Bild, wodurch sie ihren Ruf begründete, ist „eine betende Heilige". Sie malte es in Rom, wohin sie im Jahre 1820 ging, nachdem sie bereits in München schöne Proben ihrer Kunstfertigkeit gegeben hatte. In Rom malte sie eine herrliche Madonna mit dem Kinde, dieselbe lesend als Mädchen; sodann eine Anbetung der heiligen Jungfrau, Maria mit Jesus, die heilige Viktoria und Antokia, lauter liebliche und tiefempfundene Bilder. In dem Bilde „Christus segnet die Kinder" gesellt sich zu der Trefflichkeit der Zeichnung und der gefälligen Anordnung der vielen Figuren auf einem beschränkten Raume, zu dem geistvollen, edeln Ausdrucke, der schönen Harmonie der Farben, von Licht und Schatten, eine sittliche Würde und Anmuth, die man in den Werken neuerer Künstler nur selten trifft. — Außerdem malte sie mehrere Altarblätter für vaterländische Kirchen, z. B. die Verklärung des hei-

ligen Borromäus in der Kirche zu Ortenberg bei Offenburg, zwei treffliche Bilder in die Kirche zu Ichenheim, und die Marter des heiligen Stephanus für die katholische Kirche zu Karlsruhe. Auch in der katholischen Kirche zu Stuttgart findet sich ein sehr ansprechendes Bild von ihrer Hand, „eine Madonna mit dem Jesuskind an der Hand." Ihr gelungenstes Bild, das ihre Richtung am schönsten zeigt, ist wohl „Johannes der Evangelist", wie er die Gesichte, welche seine Seele begeistern, auf eine Papierrolle aufzuzeichnen im Begriff steht; seine Rechte ruht auf der Hand eines lieblichen Engels. Himmlische Begeisterung hat sich der liebreichen Seele des Johannes bemächtigt, und beide Figuren erscheinen nicht mehr als irdische, sondern als Wesen einer höhern Welt. — Dies Bild wie überhaupt alle ihre Gemälde sind mit der größten Sorgfalt und unverdrossenem Fleiße ausgeführt; eine gewisse Ruhe und Heiterkeit ist über all ihre Werke verbreitet; Unschuld, Frömmigkeit und ungesuchte Grazie spiegelt sich in all ihren Gestalten, besonders in deren Antlize. Marie Ellenrieder ist durch und durch religiös; sogar ihre Darstellungen nach der Natur weiß sie mit religiösem Sinne zu beseelen. Ein Bauernknabe, der, auf der Rückkehr nach Hause von einem starken Gewitter überrascht, neben einem Baume niedergekniet ist, faltet zum Himmel aufblickend die Hände, und verleiht dem Ganzen einen religiösen Charakter. Ellenrieder gehört so zu sagen schon einer andern Welt an, und wird erst nach ihrem Tode nach Gebühr gewürdigt und anerkannt werden. Sie führt den Pinsel eines Engels, und weiß alle Reize der Unschuld und eines frommen, jungfräulichen Sinnes darzustellen. Man sieht daher gerne im Anblicke ihrer schönen, engelreinen Bilder von einigen Unvollkommenheiten in der malerischen Ausführung ab. —

d. Die belgische Schule.

Belgien, das Land, in welchem jene große Malerschule von Brabant aufblühte, an deren Spize Rubens stand, hat auch jezt noch Meister aufzuweisen, die in der modernen Kunst eine nicht unbedeutende Stellung einnehmen. Die neubelgische Schule von

de Kayser, Gallait und de Biefve kann aber nur im Zusammenhange mit den ältern Schulen und mit der jezigen volksthümlichen Entwicklung der Belgier richtig aufgefaßt und begriffen werden. —

Das an geistigen Kräften ehedem so reiche Belgien kann sich zweier glänzenden Kunstepochen rühmen, welche durch Johann van Eyck und Rubens im 15. und 17. Jahrhunderte den höchsten Gipfel des Ruhmes erreicht haben. Erstere charakterisirt von ihrem Beginn das Bestreben, der überkommenen, bedeutungsvollen kirchlichen Historienmalerei durch gründliches Studium der Natur oder Wirklichkeit einen mehr individuellen Charakter zu geben, neben dem religiösen Ernst das Leben der Zeit zu versinnlichen, und in der sorgsamen Ausführung die größte Wahrheit zu erzielen. Dies Bestreben leitete der Niederländer seinen Farbensinn zu einer poetischen Wahrheit im Kolorit, welches bei den beiden Eycks von großer Glut und Tiefe, bei Roger van Brügge von überraschender Wahrheit, bei Hemling von wunderbarem Schmelz und großem Reichthum, schon damals die Grundlage gebildet hat, auf der die belgische Kunst des 17. Jahrhunderts beruht. Zwar ist in andern Beziehungen die Kunstrichtung des Rubens sehr verschieden von der der Eyck'schen Schule, da sein gewaltiger Geist nicht deren gemüthvoller Innerlichkeit und ruhig frommer Würde folgte, sondern sich weit mehr von der energischen, dramatischen Art und Weise eines Quintin Messys und eines Roger von der Weyde angezogen fühlte, und sie in verstärktem Maaße weiter ausbildete. Nach dem Geiste seiner Zeit schwächte er aber diese dramatische Richtung öfters durch kalte Allegorien, und verfiel nach damaliger Weise in das zu Sinnliche und Ueppige der Formen. Unter seinen Schülern erhielt noch van Dyck die Kunst, besonders die Porträtmalerei auf bedeutender Höhe. Seitdem jedoch sank sie mit dem Schwinden des geistigen und politischen Lebens in Belgien bis zur Unbedeutendheit herab. Als aber das Land mit Frankreichs Schicksal fortgerissen, zu neuem Leben angeregt worden war, erhob sich auch die Kunst wieder, wiewohl nicht in eigenthümlicher Weise, sondern in der des französischen Volkes. Paelink und Navez, zwei Schüler Davids,

ſind die ausgezeichnetſten belgiſchen Hiſtorienmaler jener theatraliſchen Kunſtrichtung, die ſich nicht einmal nationaler Darſtellungen, wie bei den Franzoſen aus der Revolutions- und Kaiſerzeit, zu erfreuen hatte. Erſt nach der neuen Geſtaltung der politiſchen Verhältniſſe, wodurch die ſämmtlichen Niederlande zu einem geſchloſſenen Reiche vereinigt wurden, erhob ſich mit dem nationalen Gefühle auch des Volkes eigenthümliche Anlage zur Kunſt, und die belgiſchen Hiſtorienmaler kehrten mehr oder weniger zur Art des Vortrags und der Färbung ihres großen Meiſters Rubens zurück; in der Zeichnung hielten ſie ſich mehr ans Studium der Natur, und bei der Wahl der zu behandelnden Gegenſtände hauptſächlich an vaterländiſche Begebenheiten. Der Eifer für das Studium der vaterländiſchen Geſchichte hat beſonders ſeit der lezten Revolution der Belgier zugenommen, und ſo entwickelte ſich plözlich jene Hiſtorienmalerei, die wir nun erſtaunt vor uns ſehen. Vor allen verdienen de Kayſers „Schlacht von Worringen", Gallaits „Abdankung Karls V.", und de Biefves „Compromiß der niederländiſchen Edeln" hier erwähnt zu werden. Dieſe Künſtler behandelten Begebenheiten aus ihrer reichen vaterländiſchen Geſchichte, welche von großem Einfluſſe auf das Schickſal ihres Vaterlandes waren, weßhalb ſie auch jezt noch ein allgemeines nationales Intereſſe in Anſpruch nehmen. Mit geſundem, kräftigem Sinne faßten ſie ihren Gegenſtand auf, behandelten ihn mit Energie und Freiheit, und ſo treten denn dieſe Darſtellungen ſo lebendig vor uns hin, als ſtänden ſie in Wirklichkeit vor uns da. In de Kayſers Schlacht von Worringen waltet das Dramatiſche vor. Alle Figuren ſind handelnd, vom Ereigniß lebhaft ergriffen dargeſtellt. Das Gemälde Gallaits trägt eine hehre Feierlichkeit, und zeichnet ſich durch gute Anordnung der Gruppen, großartige Haltung, milde Stimmung und feine Charakteriſtik der Individuen und Nationen aus; es iſt überhaupt ein Meiſterſtück von reicher Kompoſition, trefflicher Zeichnung und Technik. Dagegen hält Eduard de Biefves Bild keinen Vergleich mit denen der beiden genannten Meiſter aus. Es fehlt der Reichthum charakteriſtiſcher Perſonen; er hatte zwar nur den Adelsſtand, und von dieſem nur die Oppoſitionspartei darzuſtellen; aber auch dieſe ſind nicht immer hiſtoriſch richtig

charakterisirt; sodann vermißt man vollendete Komposition; das Kolorit ist zwar sehr leuchtend, aber die ganze Farbenstimmung ist nicht harmonisch. Gallait hat das Kolorit von den Venetianern erlernt, und steht, was künstlerische Komposition, Würde, Harmonie der Farbenstimmung und Lichtwirkung betrifft, ganz einzig da; es fehlt ihm nur frischeres Leben, sein Farbenton ist etwas zu dumpf. Dagegen ist Biefve ein sehr bedeutender Porträtmaler, der besonders den van Dyck zum Muster genommen hat. —

Die jüngere belgische Schule hat sich zur Aufgabe gemacht, bedeutende vaterländische Begebenheiten zu versinnlichen, die das allgemeine volksthümliche Interesse erregen, und daher höchst national sind. Die Künstler leben und weben in ihrem Volke, werden von ihm getragen und suchen auch ihrerseits dasselbe wieder zu erheben. Leider sahen sie von der tiefern Kunstrichtung des 15. Jahrhunderts ab, und wandten sich zur Erreichung ihres Zweckes mehr den äußern Vorzügen einer vollendeten Kunst zu, die einen, wie Wappers und de Kayser, der Schule des Rubens, andere, wie Gallait, dem Paul Veronese und Tintoretto, wieder andere, wie Biefve, der neuen französischen Schule. So knüpften sie mehr an das Aeußere mehrerer Kunstepochen, an die technischen Vorzüge an, statt sich nach dem tiefern Grunde der Kunst, nach dem innern, allgemeinen Seelenleben zu wenden, und aus diesem eine höhere Weltanschauung und neue Gestaltungen zu schöpfen. Sie werden daher bei der einmal eingeschlagenen, mehr äußerlichen Richtung die nationale Geschichtsmalerei immer mehr ausbilden und eine neubelgische Schule gründen; aber auf eine poetische, höhere, religiöse Richtung sind sie bis jezt nicht gekommen, wie sie denn auch, troz des Bedürfnisses ihrer Kirchen, nicht im Stande sind, sich zu dem Style eines wahren Kirchenbildes zu erheben. Es finden sich zwar religiöse Bilder, z. B. „die Grablegung Christi" von Gustav Wappers in der Jesuitenkirche zu Löwen; ebendaselbst „eine Kreuzabnahme" von Kayser, „Christus am Kreuze" von Mathieu und „Christus vor Pilatus" von Brée. Lezterer hat die Antike zum Muster genommen, selbst Christus ist eine antike Gestalt. Auch andere Bilder, wie „das heilige Abendmahl" von Wouters, die „Himmelfahrt

Christi" von Parling, „die Verkündigung Mariä" von Lens, verdienen erwähnt zu werden. Es fehlt aber diesen Künstlern wie den meisten belgischen der neuern Zeit, die fromme Begeisterung und das dieser entsprechende warme, innige Gefühl. Die Belgier, scheint es, eignen sich wegen ihrer mehr materialistischen Geistesrichtung besser zu profanen, als kirchlich-religiösen Darstellungen. Es ist indeß in neuerer Zeit ein frisches, reges kirchliches Leben in Belgien erwacht, und dieser neue kirchliche Geist wird, wenn er einmal seine Wurzeln noch tiefer geschlagen haben wird, auch entsprechende religiöse Kunstwerke hervorbringen. Vorderhand sind unsere deutschen Künstler den belgischen Zeitgenossen in edler, strenger Zeichnung, tiefem Gehalt und feiner, charakteristischer Individualisirung bei religiösen Gegenständen weit überlegen. —

II.

Glasmalerei.

Aus der bisherigen Darstellung ersehen wir, daß seit dem Anfange dieses Jahrhunderts die christliche Malerei einen neuen Aufschwung genommen hat. In Belgien wird besonders die Historienmalerei, und von den übrigen deutschen Malerschulen die religiöse, christliche Kunst gepflegt. Wir glauben, noch auf einen Kunstzweig, die Glasmalerei aufmerksam machen zu sollen. Auch die Glasmalerei wird wieder, und man darf sagen, nach langer Vergessenheit geübt.

Die Kunst der Glasmalerei scheidet sich in zwei wesentlich verschiedene Gattungen. Die eine betrifft die Anfertigung von Malereien auf Einer Glastafel; dies können natürlich immer nur Arbeiten von kleiner Dimension sein. Diese Gattung von Malerei gehört unter die Rubrik „Kabinetsmalerei". Die andere Gattung betrifft diejenigen Malereien, deren Ausführung auf der Zusammensezung einer mehr oder weniger großen Anzahl von Glasplatten beruht, in welcher Weise allein Werke größern Umfangs geschaffen werden können. Sie wird in Verbindung mit der Architektur besonders zur Ausfüllung der Fensteröffnungen

angewandt, und hat vorzugsweise eine monumentale Bedeutung. In den frühern Jahrhunderten finden sich troz der häufigen Anwendung dieses Kunstzweigs und des wohlthuenden Eindrucks, den gemalte Fenster besonders in gothischen Kirchen hervorbringen, doch nur selten monumentale Glasmalereien von wahrhaft künstlerischer Vollendung. Zu den besten gehören aus der frühern Zeit die aus dem 13. und 14. Jahrhunderte, wo das Ganze teppichartig gehalten zu sein pflegt, und noch gar keine Rücksicht auf malerische Behandlung genommen ist. Vom 15. Jahrhundert an gewinnt das Figürliche mehr Selbstständigkeit, und demgemäß die malerische Behandlung mehr Haltung. Aber nun gelingt es auch selten, die Gluth der Farbe zu bewältigen und die dadurch hervorgebrachte Buntheit zu vermeiden. Große Anerkennung verdient die kölnische Glasmalerschule im 15. und 16. Jahrhunderte. Von da an nimmt die herrliche Farbenpracht immer mehr ab, die eigentlich malerische Harmonie verschlechtert sich, und die Glasmalerei ist im 18. Jahrhundert so viel als ganz verschwunden. Erst mit dem 19. Jahrhunderte brach auch für sie die Zeit der Restauration an. Und wenn auch die herrliche Farbenpracht der Alten noch nicht erreicht ist, so besteht doch ein bedeutender Vorzug der neuern Glasmalerei darin, daß die störenden Bleieinfassungen größtentheils vermieden sind. König Ludwig von Bayern ist es, der sich auch um diesen Kunstzweig große Verdienste erworben hat. Auf seine Veranlassung erhielt die in reingothischem Style erbaute Aukirche in München, welche neunzehn große Fenster hat, einen reichen Schmuck prachtvoller Glasmalereien. Der erste Eindruck beim Eintritt in diese Kirche ist ein wunderbar überraschender. Der hohe Adel der Architektur, die leuchtenden Farbenakkorde, die Erscheinung der verklärten Gestalten umfangen den Beschauer mit hinreißender Gewalt. Der Inhalt der figürlichen Kompositionen besteht aus Darstellungen des Lebens und der Legende der heiligen Jungfrau. Unter der Leitung von H. Heß, Fischer und Ruben, seiner Richtung verwandter Künstler, komponirt, haben die figürlichen Darstellungen ganz die hohe, ernste Grazie und Anmuth, die diesem Künstler eigen sind. Die ornamentistischen Theile sind von Ainmüller, dem Inspektor der Glasmalereianstalt in München ent-

worfen, und entfalten den größten Reichthum der edelſten Formen. Doch ſind auch hier einige Mängel in Rückſicht auf die nothwendigen ſtyliſtiſchen Beſonderheiten der monumentalen Glasmalerei zu finden. Auch in andern Kirchen Deutſchlands, z. B. in Münſter zu Freiburg, im Dome zu Regensburg, in der Stadtpfarrkirche zu Rotweil und in der Stiftskirche zu Stuttgart finden ſich höchſt anerkennenswerthe Glasmalereien. Die Künſtler Frank, Vörtel, Wehrsdorfer, Birrenbach, Helmle, Sauterleute, Scherer und Capronnier in Brüſſel erfreuen ſich eines namhaften Rufes. Auch in Frankreich ſind die Arbeiten, welche die Porzellanfabrik in Sevres liefert, der Erwähnung werth, obwohl ſie den Anforderungen an die größern monumentalen Leiſtungen dieſes Faches nicht genügen. Beſſer und von größerer Bedeutung ſind die Glasmalereien, welche Thevenot im nördlichen Flügel des Querſchiffes der Kirche St. Euſtache zu Paris verfertigte, und die, welche die Fenſter der neuerbauten Kirche St. Vincent de Paul ſchmücken. Leztere Kirche iſt nach dem Syſtem der Baſiliken erbaut. Die Fenſter haben daher nicht die Dimenſionen gothiſcher Kirchenfenſter, und auch nicht die Form derſelben, vielmehr die eines einfachen Rechtecks. Nach einer ſehr ſinnigen Idee des Architekten ſind die Seitenaltäre der Kirche ſtets unter den Fenſtern angebracht, ſo daß die Tabernakel-Architektur, womit er die Fenſter umfaßt hat, ſtets den Altarauffaz vertritt, und das Fenſterbild ſelbſt das Altargemälde ausmacht. Jedes Fenſter enthält die Geſtalt des Heiligen, welchem der darunter befindliche Altar gewidmet iſt. Sämmtliche Glasbilder ſind von dem Glasmaler Maréchal in Metz gefertigt, und zwar nicht nach anderswoher gefertigten Kartons, ſondern ſie ſind ſein Eigenthum, ſowohl der Idee und dem Entwurfe, als der ganzen techniſchen Ausführung nach. Die Geſtalten erſcheinen in einfacher Würde; die Zuſammenſezung iſt naturgemäß und ungezwungen; die maleriſche Behandlung hat diejenige kraftvolle Tüchtigkeit, welche des harmoniſchen Eindrucks wegen gefördert werden muß. Dieſe Leiſtungen können mit Recht denen des Mittelalters zur Seite geſtellt werden, und wenn es wahr iſt, daß würdige Werke nicht in unwürdiger Zeit entſtehen, und edle Bildungskraft nicht in abſterbenden Körpern wohnt, ſo

wird sich diese Kunst in Frankreich und Deutschland noch weiter fortentwickeln, und wir haben von der neuen monumentalen Glasmalerei Erfolge und Leistungen zu erwarten, die in früherer Zeit nicht dagewesen sind. —

Schluß.

Wenn wir von der Entwicklung der christlichen Malerei in England gänzlich geschwiegen haben, so wird man uns dies nicht zum Vorwurfe machen. So wichtig dieses Land durch seine politische Bedeutung für den ganzen Kontinent ist, für die Redner, Staatsmänner und Gelehrten durch die Geistesprodukte großer Männer, für die Poesie durch einige hervorragende Dichter, so verdient es doch keine große Aufmerksamkeit in seinen gegenwärtigen Kunstbeziehungen. Handel, Maschinenwesen, Tagespolitik, die Pferderennen und Jagden, so wie die stete Bemühung einer möglichsten Vermehrung des Comfort in einem der Strenge der Jahreszeiten sehr ausgesezten Klima nimmt alle Geister und Gemüther so sehr in Anspruch, daß an Kunst nur wenig gedacht, oder sie nur als Luxusartikel betrachtet wird. —

Dagegen sind in unserm deutschen Vaterland, dessen lezte dreißig Jahre ohne die Kunst namenlos traurig wären, und das, nach allen Seiten hin kläglich zerrissen, nur Ein einheitliches Bindemittel, die Kunst, umschlingt, schöne Anfänge auf dem Gebiete der christlichen Malerei im 19. Jahrhunderte gemacht worden. Ein gänzlicher Verfall der christlichen Kunst wäre nur dann in unserm deutschen Vaterlande möglich gewesen, wenn das deutsche Volk die christliche Religion verachtet, wenn es sich selbst, seine Kraft, seine Thaten, seinen Beruf und seine Geschichte vergessen hätte. Die christliche Kunst ist, wie wir gezeigt haben, mit der Entwicklung der christlichen Kirche Hand in Hand gegangen. Nachdem die Kirche ihre höchste Blüthezeit erreicht hatte, fing auch die Kunst an, sich im schönsten Glanze zu entfalten. Mit dem Zerfall des christlichen Geistes und kirchlichen Bewußtseins trat auch der traurige Verfall der christlichen Kunst ein. Allein die Kirche hat das alternde Europa mit ihrem Geiste zu beleben und zu verjüngen angefangen, und bereits hat auch die Neu-

belebung der christlichen Kunst begonnen. Vielleicht, wenn der Himmel eine Zeit sendet, wo das deutsche Nationalgefühl, das nach langem, tiefem Schlummer wieder zu erwachen angefangen hat, im deutschen Volke wieder kräftig lebt, und sich mit dem vollendeten Weltbewußtsein des christlichen Glaubens verbündet, ist es uns oder unsern Nachkommen vergönnt, die christliche Kunst im höchsten strahlenden Glanze zu überblicken. Heil dir! deutsches Vaterland, wenn dir eine solche Zeit beschieden ist! Heil denjenigen, die Kräfte, Zeit und Leben opfern, um diese glückliche Zeit herbeizuführen! Dreimal Heil aber denjenigen, die diesen Kunsthimmel schauen dürfen, und diese glückliche Zeit erleben, auf welche die Worte des Dichters ihre Anwendung finden:

„Willst du in meinem Himmel bei mir leben,
So oft du kommst, er soll dir offen steh'n."

[redacted]